cinema

nr. 11

revistă lunară de cultură cinematografică

Actorul Iurie Darie, pe care l-am văzut recent în *Pisica de mare* **are o bogată filmografie:** *Răsare soarele, Alarmă în munți, Pe răspunderea mea, Alo! ați greșit numărul, Băieții noștri, S-a furat o bombă, Post restant, Vacanță la mare.*

Citiți în acest număr

PAŞI SPRE FILM
– interviu cu ION POPESCU GOPO

DEBUTURI IN FILMUL ROMINESC 1963

PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR
la primul tur de manivelă

Ov. S. CROHMĂLNICEANU vi-l prezintă pe JEAN VIGO

FILMUL FRANCEZ ÎN 1963

cinema

FILME NOI



① ACTORII SOVIETICI V. LIVANOV ŞI IRINA SKOBŢEVA SUSŢIN ROLURILE PRINCIPALE ÎN NOUA REALIZARE A STUDIOURILOR MOSFILM, JUDECATA NEBUNILOR.

② INSPIRAT DUPĂ CUNOSCUTUL ROMAN AL SCRIITORULUI GERMAN BRUNO APITZ, GOL PRINTRE LUPI ADUCE PE ECRAN ATMOSFERA SUMBRĂ A LAGĂRELOR NAZISTE DE CONCENTRARE, LUMINATĂ O CLIPĂ DE APARIŢIA UNUI COPIL.

③—④ ÎN TIMPUL ULTIMULUI RĂZBOI UN FIERAR DIN TAŞKENT ŞI SOŢIA SA AU ÎNFIAT 12 COPII ORFANI DE RĂZBOI, EDUCÎNDU-I CU ÎNŢELEGERE ŞI CĂLDURĂ. EMOŢIONANTUL FAPT STĂ LA BAZA NOII PRODUCŢII A STUDIOURILOR UZBECE, INTITULAT NU EŞTI SINGUR. SCENARIUL APARŢINE LUI R. FAIZI. REGIA: S. ABBASOV.





JUDECATA NEBUNILOR

O producţie a studioului „Mosfilm". Scenariul şi regia: Grigori Roşal. Imaginea L. Kosmatov. Muzica: M. Vainberg. Cu: V. Livanov, Irina Skobţeva, V. Hohriakov, V. Belokurov, V. Emelianov, A. Koncialovski, L. Suharevskaia, M. Kozakov, C. Cernovolenko, V. Balasov, I. Iakovlev, A. Şenghelaia.

CÎND VINE PISICA

O producţie a studioului din Barrandov. Scenariul: Jiri Brdecka, Vojtech Jasny. Regia: Vojtech Jasny. Imaginea: Jaroslav Kucera. Muzica: Svatopluk Havelka. Cu: Jan Werich, Emilia Vasaryova, Vlastimil Brodsky, Jirina Bohdalova, Misa Pospisil, Jiri Sovak.

— La Festivalul internaţional al filmului de la Cannes 1963, filmul a obţinut: Premiul Special al Juriului; Premiul celui mai bun film pentru copii; Premiul Comisiei Superioare Tehnice; Premiul Asociaţiei internaţionale a tineretului.

PISICA DE MARE

O producţie a studioului cinematografic Bucureşti. Scenariul: Petre Luscalov şi Vladimir Popescu. Regia: Gheorghe Turcu. Imaginea: Jean Pierre Lazar. Muzica: Tiberiu Olah. Cu: Leopoldina Bălănuţă, Victor Rebengiuc, Colea Răutu, Iurie Darie, Toma Dimitriu, Nicolae Sireteanu, Haralambie Boroş.

OMUL CU RICŞA

Scenariul: Mansaku Itami, Hiroshi Inagaki. Regia: Hiroshi Inagaki. Imaginea: Kazuo Yamada. Muzica: Ikuma Dan. Interpreţi: Toshiro Mifune, Hideko Takamine, Hiroshi Akutagawa, Chishu Ryu.

GOL PRINTRE LUPI

O producţie a studiourilor Defa-Berlin. Scenariul: Bruno Apitz. Regia: Frank Beyer. Imaginea Günter Marczinkowski. Muzica: Bernd Gerwien. Interpreţi: Erwin Geschonnech, Armin Mueller-Stahl, Krystyn Wojcik, Fred Delmare, Viktor Awdjuschko, Gerry Wolff. Filmul a fost distins cu Medalia de argint la Festivalul internaţional de la Moscova 1963

AGATHA, LASĂ-TE DE CRIME

O producţie a studiourilor din R.F.G. Scenariul: Franz Geiger, Ştefan Gommermann, Dietrich Haugk, Franz Marischka, Eva Anger, Franz M. Schilder, Wolfgang Schnitzler, Hans Schweikart, Gottfried Wegeleben, Hugo Wiener — după o idee de K.P. Gillmann. Regia: Dietrich Haugk. Imaginea: Günther Senftleben. Muzica: Hans-Martin Majewski. Interpreţi: Johanna von Koczian, Klausjurgen Wussow, Elisabeth Flickensahildt, Peter Vogel, Hans Dieter Zeidler, Wolfgang Kieling.

CAVALERUL PARDAILLAN

Coproducţie franco-italiană — ecran lat — Eastmancolor. Scenariul după opera lui Michel Zevaco. Adaptare şi dialoguri: André Haguet şi Bernard Borderie. Imaginea: Henri Farsin. Regia: Bernard Borderie. Muzica: Paul Misraki. Interpreţi: Gérard Barray, Giana-Maria Canale, Michèle Grellier, Kirk Morris, Jean Topart, Robert Berri, Guy Delorme, Claude Vega, Philippe Lemaire.

UCIGAŞUL PLĂTIT

O producţie a studiourilor „Europa-Cinematografica Galateea" Italia. Scenariul: Damiano Damiani şi Cesare Zavattini. Regia: Damiano Damiani. Imaginea: Pier Ludovico Pavoni. Muzica: Roberto Nicolosi. Interpreţi: Belinda Lee, Sylva Koscina, Sergio Fantoni, Alberto Lupo, Pietro Germi, Lauro Gazzolo, Andrea Checchi.

CU TOŢII ACASĂ

O producţie a studiourilor italo-franceze distinsă la Festivalul internaţional al filmului de la Moscova 1961 „Medalia de aur" şi „Premiul special al Juriului". Scenariul şi dialoguri: Age, Scarpelli, L. Comencini. Regia: Luigi Comencini. Imaginea: Carlo Egidi. Muzica: Francesco Lavagnino. Interpreţi: Alberto Sordi, Eduardo de Filippo, Serge Reggiani, Martin Balsam, Alex Nicol, Carla Gravina.

LA ORDINEA ZILEI: SCENARIUL

mai aproape de fapte

cinema

DISCUŢII

Discuţia iniţiată de redacţia revistei CINEMA în jurul problemelor legate de scenariul cinematografic, poate fi utilă doar în cazul cînd obiectul discuţiei este de la început bine precizat, altfel riscîndu-se tatonări poate nu lipsite de valoare, dar oricum colaterale problemei fundamentale care frămîntă pe cineaşti. A începe o asemenea dezbatere (şi unii aşa au început-o) pornind de la necesitatea încadrării scenariului cinematografic într-un anumit gen literar sau a găsi slăbiciunile (din păcate încă foarte multe în acest domeniu) în faptul că nu se fac suficiente ecranizări (Eugen Barbu), ele constituind singura sau poate una din serioasele cauze ale rămînerii în urmă faţă de viaţă a filmelor noastre, a absolutiza ideea specificului cinematografic, ca o altă cauză importantă a baterii pasului pe loc (Iulian Mihu), mi se pare, în primul caz, a încerca să obiectivizezi un punct de vedere subiectiv, iar în al doilea, a fetişiza (egal cu a speria pe unii) un domeniu de activitate şi aşa suficient de fetişizat. Mai mult, înseamnă a împinge discuţia cu mulţi ani în urmă, şi ea s-a dovedit la fel de sterilă cînd în presa sovietică (păstrînd proporţiile) şi în presa noastră problemele legate de specific, de gen etc. au căpătat o amploare egală cu neputinţă, şi neputinţa a fost mare, de a privi această problemă în faţă, de a o ataca tocmai din această direcţie. Nu mi se pare de loc nefiresc a susţine ecranizările, atunci cînd personal lucrezi la o ecranizare, după cîteva încercări infructuoase în domeniul scenariului original şi nici ne la locul ei exagerarea specificului atunci cînd ai devenit scenarist prea specific şi consideri că eşti ignorat de cei care nu prea cred în el. Rămînerea în urmă a scenariului cinematografic faţă de problemele vieţii, faţă de ritmul general de dezvoltare pe toate planurile în care se găseşte în momentul de faţă ţara noastră, nu se poate explica, iar dacă se explică totuşi, demonstraţia este insuficientă, prin lipsa de ecranizări sau printr-o prea mare (deci dificilă) specificitate a acestui gen. Am întîlnit nu puţine ecranizări cenuşii, deşi operele care le-au stat la bază au fost neîndoios bune şi de asemenea suficiente scenarii cu certă valoare literară sau cu deosebite calităţi cinematografice care n-au ajuns niciodată să fie transpuse pe peliculă. A ecraniza o operă literară presupune retopirea materialului, de data asta în imagini (vezi *Setea*, *Străinul*, *Pădurea spînzuraţilor* etc.), presupune rescrierea operei respective, la modul concentrat, într-o nouă viziune, cinematografică. Aici, textul dintre dialoguri, atît de necesar literaturii, se întîlneşte cu specificul cinematografiei care îl poate refuza total, şi de cele mai multe ori îl refuză, sau fuzionează cu el luîndu-i partea vizuală. De ce „Bătrînul şi marea", o carte atît de emoţionantă şi profundă, a dat naştere unui fetus cinematografic? Tocmai pentru că cinematograful n-a putut şi-i va fi greu să înlocuiască minunatele, dar atît de necinematograficele trăiri interioare, pentru că imaginea nu începe acolo unde se termină cuvîntul, cum se petrec lucrurile cu muzica, ci se completează, de această simbioză depinzînd însăşi reuşita sau nereuşita ecranizării. Imaginea fuge, are trăiri de o clipă, ea nu poate explica (sau dacă explică se explică prin sine însăşi) decît în metri limitaţi de peliculă, ceea ce în literatură poţi face pe zeci de pagini. Desigur, cu aceasta problema nu a ieşit încă din latura formală a discuţiei, dar am făcut acest lucru pentru a arăta unde anume se uneşte literatura cu specificul cinematografic, ce valoare are opera literară atunci cînd stă la baza unui scenariu şi ce rol are „specificul" în transformarea acestei opere în film. A porni de la premisa că este suficient să ai o idee cinematografică pentru a face un film bun este tot atît de neconvingător ca şi susţinerea ipotezei că este de ajuns să ai o carte bună ca să o poţi transforma într-un film cel puţin de valoare egală.

Neexistînd scenarişti de profesie, cum n-am avut nici specialişti în multe domenii de activitate, astăzi aceste domenii ocupînd locuri importante în economia naţională, Studioul cinematografic „Bucureşti" şi-a îndreptat atenţia cu precădere asupra acelor oameni care la un moment dat erau cei mai indicaţi pentru a-şi însuşi specificul cinematografic. Aceşti oameni nu puteau să fie decît scriitorii, şi în primul rînd prozatorii, date fiind marile afinităţi de gen, atît într-o parte cît şi în alta, avînd de-a face în ambele părţi cu caractere într-o desfăşurare epică, cu amănunte artistice etc. Se spune adesea despre un scriitor sau altul că ştie să scrie scenarii pentru că el cunoaşte cinematografie. A spune numai atîta despre el înseamnă a nu spune de fapt lucrul esenţial, şi anume că ştie să muncească la un scenariu, că el consideră această trudă nu ca o stipendie între două preocupări mai importante, aşa cum nu puţini scriitori raţionează cînd îşi propun să colaboreze cu cinematografia. Cunoaşterea cinematografiei nu numai sub raportul interesului personal, ci şi din punct de vedere al marilor, aş spune imenselor cheltuieli, necesare elaborării şi turnării unui film, ar ridica fără îndoială gradul de răspundere al scriitorului faţă de o muncă de multe ori superficială şi nu îndeajuns de elaborată. Deci prima întrebare cere un prim răspuns legat de seriozitatea cu care scenaristul sau scriitorul priveşte munca asupra unui scenariu cinematografic, de răspunderea cetăţenească, aş spune, faţă de cea de-a şaptea artă, considerată de unii nu numai la figurat ultima.

Cinematografia este chemată nu numai să reflecte realitatea imediată, dar să o şi ajute, dată fiind marea ei putere de pătrundere în mase. Dacă în literatură teoria perspectivei poate avea nu numai adepţi, dar şi o argumentaţie, în cinematografie lucrurile se schimbă. A admite o asemenea teorie înseamnă a admite imposibilitatea influenţării imediate, ceea ce este egal cu a anula forţa mobilizatoare a artei. Pentru a avea o cinematografie bună şi, ceea ce este mai important, cu un adevărat specific naţional, nu cred că este necesar să reflectăm în film numai momente şi fapte importante din trecutul nostru istoric, însăşi prin natura lor specific naţionale, ci să reflectăm această realitate care ne înconjoară, pe care o poate judeca oricine, pentru că o cunoaşte oricine, pentru că fiecare, într-un fel sau altul, contribuie la statornicirea ei. Şi totuşi se fac filme de actualitate departe de aşteptări. Dacă cineva, puţin cunoscător al dezvoltării spirituale a poporului nostru din ultimii douăzeci de ani ne-ar judeca pasiunile, frămîntările noastre, micile sau marile noastre necazuri, bucuriile, într-un cuvînt dacă ne-ar judeca viaţa noastră după filmele despre care pretindem că ne oglindesc, am apărea într-o lumină incompletă. Viaţa noastră este cu mult mai complexă şi mai bogată şi foarte departe de felul limitat în care reuşim să o oglindim. Şi pentru că o oglindim aşa, vina nu o poartă specificul cinematografic şi nici lipsa de ecranizări (de altfel puţine cărţi bune avem despre actualitate), ci însăşi viziunea scriitorului sau a scenaristului, falsă sau schematică, asupra acestei realităţi, lipsa lui de atitudine, de participare, de suflu combativ, la care se adaugă factori exteriori absolutizaţi ca obiectivi de unii, dar în fond atît de subiectivi. Medicul care ţine cu orice preţ să vindece boala unui individ şi nu individul de boala respectivă nu va reuşi, cu toată stăruinţa lui, cu toate bunele lui intenţii, să-l ajute decît minimal şi asta pentru că faţă de factorul obiectiv, în cazul nostru medicamentul, natura celui căruia i se administrează este subiectivă. Nu poţi să ceri de la doi indivizi să aibă aceeaşi structură sufletească, aceleaşi gusturi, chiar şi atunci cînd concepţiile lor despre viaţă sînt identice, pentru că atunci NATURA n-ar mai fi natură, ci o bandă rulantă care scoate motoare tip, pasibile de reparaţii capitale sau curente, similare, pentru fiecare în parte. Aş fi greşit să spun că un redactor de la cinematografie vrea să impună gustul lui cuiva, dar nu este mai puţin adevărat că el ţine la părerea lui, cum ţine la a sa şi Consiliul Cinematografiei, cu singura deosebire că (diferenţa fiind de calitate) peste gustul unuia se poate trece, pe cînd al altuia poate deveni lege. Cazurile acestea sînt rare, cu siguranţă că ele vor înceta să mai fie, dar cînd vor înceta ce vor face scriitorii, subit vor începe să scrie scenarii bune? Mă îndoiesc. Sînt trăsături cu care omul se naşte, altele le dobîndeşte pe parcurs prin educaţie, prin gradul mai mare sau mai mic de cultură pe care-l posedă, dar aceste ultime trăsături cînd ajung dintr-un motiv sau altul să se sedimenteze, pot fi considerate ca şi înnăscute, de aceea tot atît de greu de dezrădăcinat ca şi primele. Ar fi complet greşit să considerăm că un scriitor porneşte de la ideea preconcepută că vrea să scrie un scenariu cu un conflict fals, lipsit de autenticitate, cu relaţii supte din deget, dar nu este mai puţin adevărat că totuşi el pleacă de la nişte idei dinainte stabilite, adevărate, juste, şi anume el ţine ca arta lui să servească socialismului, ţine să nu facă greşeli şi, ce-i mai important, vrea ca munca lui să nu se irosească în zadar. Şi atunci în locul autocontrolului conştient, partinic, necesar oricărui scriitor militant, funcţionează o autofiltrare exagerată, care face din creaţie de multe ori, şi nu la puţini, un surogat, din adevăratele probleme nerămînînd decît nişte enunţări, iar din viaţă nişte clişee stereotipe. Scriitorul este răspunzător pentru epoca lui. Talentul nu este un bun care îi aparţine cu exclusivitate. El aparţine acelora care i l-au dat, poporului, şi el trebuie redat poporului prin opere de artă valoroase, adevărate. Cinematografia este în momentul de faţă arta cea mai importantă, nu numai pentru că este cea mai răspîndită, dar pentru că are şi cea mai mare putere de influenţare. De aceea răspunderea scriitorului faţă de acest bun colectiv trebuie să fie incomparabil mai mare, străduinţa lui de a se face de folos acestei arte fiind o cerinţă cetăţenească. Cea mai gravă lipsă care-l poate paşte pe un scriitor în această epocă de grandioase descătuşări de energii este calea minimei rezistenţei, calea automulţumirii şi a blazării. Calea cea mai grea este aceea a descoperirii noului nu acolo unde el s-a afirmat de mult, pentru că aceasta ar fi egal cu ilustrarea unor documente, ci acolo unde el nu sare încă în ochi. Numai în felul acesta vom putea fi cu adevărat folositori, în fruntea vieţii şi nu în coada ei, pentru că din spatele evenimentelor nu vei putea avea niciodată perspectiva biruinţei, ci doar un slab şi foarte vag ecou al ei.

Petre SĂLCUDEANU

PĂDUREA SPÎNZURAȚILOR

sau „ÎNTRE SOLITUDINE ȘI MOARTE"



Pădurea spînzuraților... Cumplită metaforă! Cumplită și de o întunecată precizie. Nu mai e vorba de o pădure de spînzurători, nu trunchiurile de o monstruozitate geometrică amintesc arborii, ci trupurile oamenilor uciși, confundîndu-se cu lemnul, făclii ale vieții, devenind brusc imagini simbolice ale sfîrșitului, ale morții.

●

În 1917, pe front, printre alte zeci de soldați și ofițeri învinuiți de trădare era spînzurat și locotenentul Emil Rebreanu.

●

Cîțiva ani mai tîrziu, Liviu Rebreanu a pornit să-și caute fratele. A străbătut sate și păduri și într-o seară a ajuns la un mormînt sărac, fără cruce, cu locul îngropării însemnat — spre aducere aminte — cu un bolovan.

Mai tîrziu, în casa unor bătrîni, a aflat povestea morții tragice a tînărului cu trăsături delicate, cu ochi calzi și buni. La plecare scriitorului i-a fost încredințat — păstrat cu pioșenie — chipul celui ucis.

●

În biroul scriitorului lampa cu abajur verde se stingea abia în zori. Pe masa de scris, printre tomuri și călimări, o fotografie decupată dintr-o revistă. Privirile ostenite o căutau, în răstimpuri și pentru o clipă, penița rămînea în aer, departe de filă.

În fotografie se zărea o pădure. O pădure de spînzurători...

●

Astfel a început să scrie, în 1922, Liviu Rebreanu romanul care avea să sporească numărul marilor sale creații, cunoscînd (întîiul) o largă răspîndire dincolo de hotarele țării. Cititorul și istoricul literar care recitește azi „Pădurea spînzuraților" recunoaște caracterul oarecum neobișnuit al acestei proze, urmărirea cu insistență a unui singur fir epic, renunțarea cu bună știință la rigorile construcției în favoarea unei relatări simple, de o rară frumusețe. Rebreanu a ocolit acele implicații care ar fi dat narațiunii o desfășurare mai complicată și poate mai alertă, a scris absorbit exclusiv de descrierea vieții și morții unui tînăr în care recrea — pentru sine în primul rînd — chipul drag al fratelui asasinat.

●

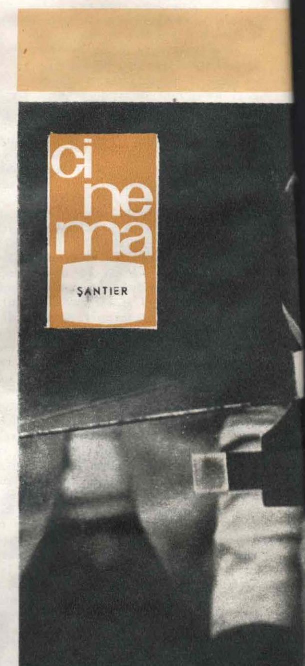
Ce premise fac din „Pădurea spînzuraților" cea mai cinematografică operă a lui Rebreanu? Simplitatea narațiunii, concizia dialogului, portretistica vie și mai ales stăruința cu care sînt evocate tragicele peisaje ale războiului.

Era firesc ca Titus Popovici, autorul scenariului literar, și Liviu Ciulei, semnatarul decupajului regizoral, să dea o interpretare contemporană, profund veridică a ideilor cărții. Filmul își propune să dea răspuns unor mari întrebări, să condamne individualismul, propunînd integrarea omului în colectivitate, ca singura modalitate de împlinire umană, de conviețuire fertilă.

Cu bună știință autorii *Pădurii* abandonează tentația de a realiza ceea ce se cheamă *un film de război*, care să condamne absurdul și brutalitatea acestuia ca mecanism social, de pe poziții umanitariste. Cele mai bune filme de război sînt cele în care este exprimată o atitudine precisă, dialectică față de fenomenele vieții, excesiva invocare a ororilor unor bătălii, alunecarea spre naturalism, diminuează mesajul artistic. *Pădurea* deci folosește mediul, atmosfera războiului ca fundal pentru descrierea unui context. Atîta vreme cît mecanismul războiului nu este în primul plan al narațiunii, considerăm că opera lui Rebreanu și-a propus infinit mai mult decît ar fi devenit o cronică de front: ea a deschis un proces solitudinii, încercării de a te sustrage realității prin lașă indiferență. Bologa, eroul rebrenian (prefigurîndu-l pe Emil) se încadrează ordinii și rigidității instituțiilor burgheze, luminarea sa interioară se produce extrem de lent (și poate niciodată pe de-a-ntregul profundă) și cînd, după ce întîlnește dragostea și recapătă înțelegerea pentru oameni, ajunge în pragul morții, cînd spectrul pădurii spînzuraților îl copleșește, ai certitudinea că retina sa e dornică de viață, de lumină solară, dar că e ostenit, aplatizat de zădărnicia zilelor sale goale și

◀

REGIZORUL LIVIU CIULEI DISCUTÎND CU INTERPREȚII ÎNTR-O PAUZĂ DE FILMARE.



merge ca spre o eliberare spre locul execuţiei.

Interpretînd modern textul lui Rebreanu, regia filmului intenţionează să proiecteze drama lui Bologa pe coordonate sociale şi etice mai largi. Sfîrşitul lui Apostol Bologa nu este privit ca o consecinţă a unei erori de moment, ci a unui întreg sistem de gîndire. Chiar izbucnirea finală a personajului — momentul în care se decide să dezerteze — e tot de esenţă individualistă. El nu se putea salva decît prin întreg, prin colectivitate. Astfel, *Pădurea spînzuraţilor* ambiţionează să devină un film de problematică majoră, un film al reacţiilor omeneşti, într-un moment de criză a societăţii. Una dintre cuceririle scenariului literar, ilustrînd sugestiv o modalitate creatoare de preluare a unor texte clasice, este realizarea personajului Varga, adversarul lui Bologa, din carte. Pentru ca linia de desfăşurare a acţiunii să nu pară simplistă, pentru ca reacţiile lui Varga să nu se înscrie în sfera unor stări biologice bizare, nejustificate decît printr-o ură oarbă faţă de Apostol, în film se încearcă un lucru nou, Varga nu mai e implacabil, imuabil — un simbol al „răului"—, ci e un Bologa în devenire. Cartea debutează cu execuţia cehului Svo-

ÎN MULTE MOMENTE ALE FILMĂRII REGIZORUL LIVIU CIULEI POARTĂ UNIFORMA MILITARĂ A CEHULUI KLAPKA.



ARTISTUL POPORULUI GYÖRGY KOVACS, INTERPRETUL PERSONAJULUI KARG.

în urma unei fructuoase (şi aproape pedante) documentări. În distribuţie sînt cuprinşi cîţiva dintre cei mai buni slujitori ai filmului şi ecranului romînesc.

Karg: György Kovacs
Klapka: Liviu Ciulei
Petre: Ştefan Ciubotăraşu
Preotul: Costache Antoniu
Doctorul: Nicolae Tomazoglu
Caporalul: Mihai Mereuţă
Vidor: Ladislau Kiss

Echipa tehnică e, de asemenea, la înălţime:

Imaginea: Ovidiu Gologan
Sunetul: Oscar Coman şi A. Salamanian
Scenografia: Giulio Tincu
Costume: Ileana Oroveanu
Muzica: Theodor Grigoriu
Machiaj: Jeanette Simionescu



boda, execuţie urmărită şi de Apostol. Filmul se sfîrşeşte cu un tablou aproape similar: Varga îl trimite la moarte pe Bologa, dar e de presupus că viaţa lui nu va mai curge ca pînă acum, că pădurea spînzuraţilor îl va cutremura — în sfîrşit — şi pe el. E o perspectivă inedită care îmbogăţeşte aria problematică a celei de-a doua ecranizari după Rebreanu (întîia a fost *Ciuleandra*, film de mare concesie artistică realizat pînă în război).

•

Echipa *Pădurii* realizează exterioarele în împrejurimile Braşovului, în sate şi locuri căutate stăruitor,

Varga: Andrei Csiki
Johann Maria Müler: Emerik Schäffer
Ilona: Ana Szeles
Roza: Gina Patrichi
Martha: Mariana Mihuţ
Mama Marthei: Eugenia Popovici

După cum se vede, acestea sînt toate personajele principale ale romanului (există chiar cîteva în plus). Dar lipseşte interpretul lui... Apostol Bologa. Liviu Ciulei ne-a rugat să nu-i dezvăluim (deocamdată) numele. Nu pentru a realiza un efect de publicitate, ci în scopuri... pedagogice: interpretul e foarte tînăr şi are nevoie de linişte pentru a-şi compune rolul.

Oglindă a unei lupte pentru desăvîrşire, *Pădurea spînzuraţilor* va răspunde — sîntem siguri — întrebărilor privind modul în care omul îşi poate realiza entitatea morală în raport cu lumea, cu mediul istoric.

Evoluţia personajului central Bologa (departe de a fi un erou), drumul lui sinuos, plin de zbateri, incriminează căutarea solitară a împlinirii. Între solitudine şi moarte, Apostol Bologa parcurge un drum învăluit într-o lumină tragică.

Dar la capătul drumului se întrezăreşte Adevărul.

Gheorghe TOMOZEI

PERSPECTIVE

FRANCISC MUNTEANU, autorul filmelor *Soldaţi fără uniformă* şi *Cerul n-are gratii*, înainte de a fi terminat mixajul pentru *La vîrsta dragostei* scria deja scenariul pen-



tru un nou film dedicat tineretului.

— Acţiunea, ne spune el, se va desfăşura la Poiana Braşov unde un grup de studenţi vin să petreacă o zi de odihnă, de sîmbătă pînă duminică seara.

— *Şi ce se întîmplă?*

— Nu se întîmplă nimic...

— *Se intîlnesc totuşi nişte oameni care nu se cunoşteau înainte.*

— Unii se cunoşteau, alţii nu...

— *Se intîlnesc sîmbătă şi se despart duminică. Asta poate să fie pentru unii trist.*

— O fată va fi tristă, dar filmul îl vreau vesel, optimist.

— *Va fi poate o replică la filmul englez intitulat* **De sîmbătă pînă luni?**

— Nu vreau să fac nici o comparaţie. Dar am să arăt cum se trăieşte în ţara noastră, cum îşi petrec tinerii timpul liber şi ce preocupări au, fiindcă toţi cei din casa de odihnă vin de la un loc de muncă.

— *Obişnuiţi să aveţi concomitent mai multe proiecte.*

— Nu sînt un visător. Filmul ăsta îl voi face neapărat în această iarnă. Vreau să-l şi termin pînă în primăvară, pentru ca apoi să mă apuc de altul...

IULIAN MIHU (coautor al filmelor *La mere*, *Viaţa nu iartă* — împreună cu Manole Marcus — şi realizator al filmului *Poveste sentimentală*) va regiza în cursul anului viitor *Şoseaua Nordului*, după romanul lui Eugen Barbu.

— Filmul, ne spune regizorul, va povesti în

(*Continuare în pag. 4*)

(Urmare din pag. 3)

acţiuni ample perioada din preajma lui 23 August 1944. Spectatorii vor regăsi pe ecran eroii cărţii îndrăgite şi multe lucruri noi. Autorul scenariului s-a dovedit foarte dornic de-a se apropia de cea de-a şaptea artă. În ceea ce mă priveşte, urmăresc atent stilul scenariului literar. Datorită colaborării cu scriitorul, aveam filmul clar în minte încă înainte de a face decupajul. Sper că spectatorii vor regăsi vie pe peliculă imaginea realităţii şi a oamenilor care au servit romanului ca sursă de inspiraţie.



MANOLE MARCUS (coautor al filmelor *La mere* şi *Viaţa nu iartă*—alături de Iulian Mihu — şi realizator al filmelor *Nu vreau să mă-nsor* şi *Străzile au amintiri)* se pregăteşte să transpună pe peliculă un scenariu scris împreună cu Ioan Grigorescu.

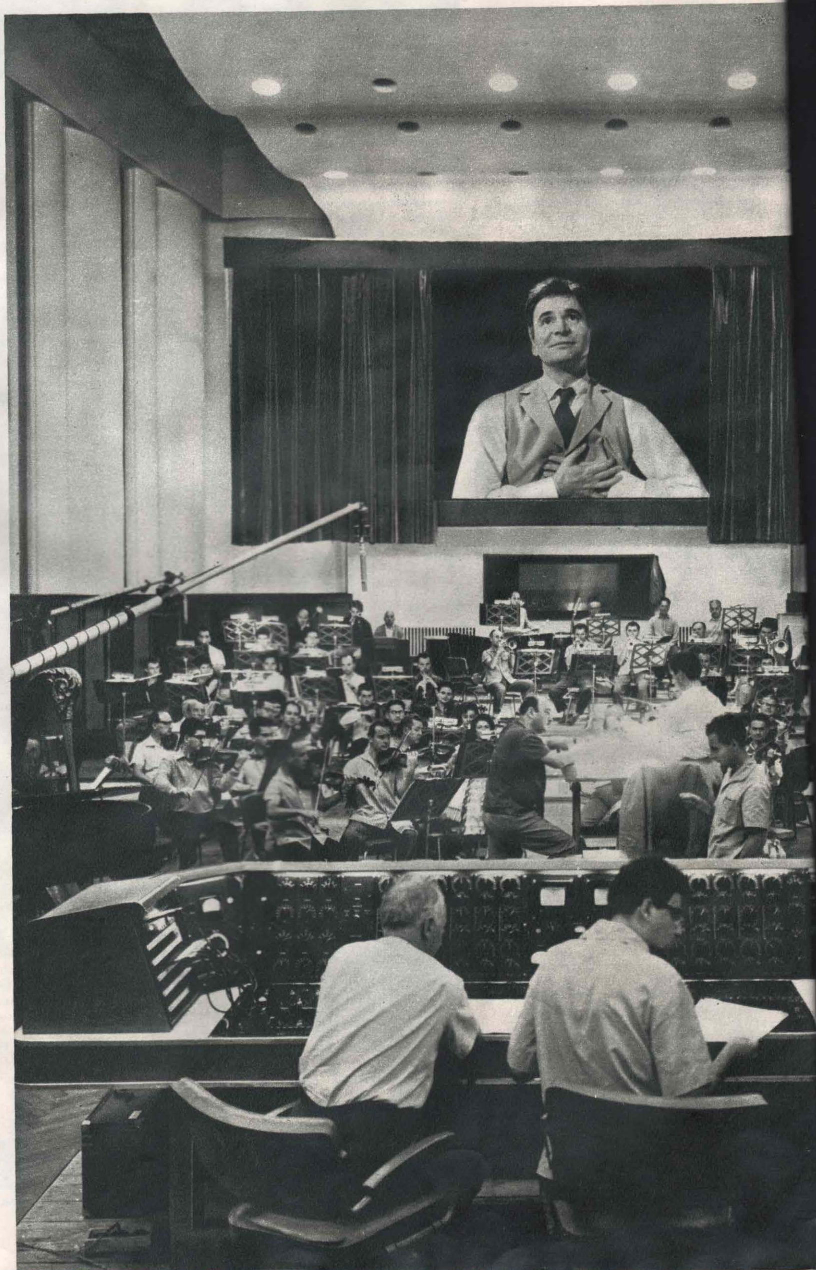


— *Cartierul veseliei*, scenariul la care am colaborat cu scriitorul Ioan Grigorescu, prefigurează un viitor film realist — ne-a declarat Manole Marcus. El va povesti despre o familie de muncitori dintr-un cartier bucureştean, reflectînd — prin intermediul întîmplărilor din viaţa acestora — epoca anilor treizeci.

Ampla poveste cinematografică are la bază întîmplări şi personaje care au existat aievea, povestite de veterani ai mişcării muncitoreşti din ţara noastră. Fantezia şi-a spus însă cuvîntul în dezvoltarea artistică a faptelor. Mă străduiesc să simt încă de pe acum atmosfera viitorului film, să-i definesc stilul. Alături de Ioan Grigorescu, am reuşit o desfăşurare cursivă a povestirii, un dialog viu, antrenant. Stilul filmului va decurge, implicit, din aceasta.



PAŞI SPRE FILM



GOPO LA PUPITRUL DE COMANDĂ (DREAPTA) ÎN SALA DE MIXAJ A „TONSTUDIOULUI" DE LA BUFTEA. SE REALIZEAZĂ SINCRONIZAREA MUZICII LA FILMUL PAŞI SPRE LUNĂ.

Ion Popescu Gopo a terminat de curînd filmul *Paşi spre lună*. Recent, numărul premiilor obţinute peste hotare de filmele sale anterioare a depăşit cifra de 30.

— Aşadar, din nou un film cu actori. Cînd vă veţi întoarce la desenul animat?

— De ce o „întoarcere"? Următoarele mele două filme vor fi cu actori. Iar desenul animat se află şi el „înaintea" mea. Cînd voi avea o idee bună pentru un film desenat, voi face desen animat, cînd voi avea o idee bună pentru film cu actori sau documentar, voi face documentar sau film cu actori.

— Unii critici şi chiar istoricieni ai filmului v-au „repartizat" însă în domeniul desenului animat şi afirmă că dumneavoastră, chiar atunci cînd faceţi filme cu actori, aveţi de fapt idei pentru desene animate. Ei se referă în special la **S-a furat o bombă**, *pe care pretind că îl vedeau foarte bine rezolvat, după tradiţia* **Scurtei istorii**, *în şapte minute.*

— „Repartizarea" aceasta corespunde filmelor desenate pe care le-am realizat. Cu timpul însă, pe măsura completării filmografiei mele, cred că „repartiţia" va fi alta. De aceea aş propune acestor critici şi chiar istoricieni a lăsa istoria să se desfăşoare.

— Din ceea ce aţi făcut pînă acum rezultă că drumul dumneavoastră merge oarecum alături sau în alte direcţii decît producţiile care definesc formula actuală a filmului. Refuzaţi dialogul, căutaţi probabil altceva. Poate o îmbinare a desenului animat cu alte genuri, poate...

— S-ar putea ca într-o zi să găsesc un drum nou. Dar eu nu evit „formula actuală" despre care vorbiţi. N-am ajuns încă la ea, dar voi ajunge şi după părerea mea filmele pe care le realizez s-au apropiat mult de această „formulă".

— Asta înseamnă că veţi face cîndva filme obişnuite, cu actori, vorbite...

— Mulţi cred propabil că intenţionez să fac toată viaţa filme fără dialog. Vreau să precizez că această perioadă de filme mute este doar o fază de trecere. Nu am să mă feresc de cuvinte şi nu consider că imaginea „spune totul". În *Paşi spre lună*, eroul, înainte de a zbura spre lună, îşi aduce aminte de primele încercări de zbor, încearcă să le pătrundă tainele, calităţile şi defectele, pentru a putea înţelege pe deplin epoca înaintată în care trăieşte. Eu, făcînd paşi spre un film aşa cum îl doresc, am procedat şi procedez la fel. Am început cu preistoria filmului şi am făcut desene animate, întocmai ca pionierii dinaintea lui Lumière. Desenînd mişcarea, am căutat s-o înţeleg, studiind-o pînă la al 24-lea fragment dintr-o secundă şi astfel am descoperit gesturile simple care exprimă mult. După primele desene animate credeam că am aflat totul despre mişcare. Am început să fac filme cu oameni, dar mi-am dat seama că mai sînt multe de studiat în desenul animat. Am făcut în 1955 *Fetiţa mincinoasă* cu actori, cu desene animate *şi cu dialog*; după ce am terminat filmul, am observat că mă cam grăbisem, ajunsesem la filmul sonor fără să fi studiat suficient filmul mut. M-am întors înapoi şi am început studiul filmelor vechi.

— În desenul animat aţi ajuns la un stil al dumneavoastră, pe cînd în filmele cu actori se pare că încă îl căutaţi. De pildă, **S-a furat o bombă**...

— *S-a furat o bombă* a fost pentru mine un film care, ca şi celelalte, mi-a prilejuit studiul practic al vechilor maeştri. Cunoscătorii „au descoperit" în el mai multe stiluri sau genuri şi s-au revoltat, dar „epigonismul" meu a fost voit. Începutul — căldările din materialul plastic ale soldaţilor atomici, asemănătoare cu căldările de fier de pe capetele soldaţilor teutoni din *Alexandr Nevski*, compoziţia cadrelor erau inspirate de Eisenstein. Brusc — secvenţa următoare era realizată pe gustul lui Mack Sennett, cu multă frişcă, alergări, bătăi, etcaetera. Erau în *S-a furat o bombă* secvenţe de studiu în maniera lui René Clair, Chaplin, Jacques Tati şi... pe ici pe colo, Gopo. M-am bucurat mult cînd am văzut filmul terminat. Lucrarea mea de extemporal a fost privită ca un film întreg pe care unii s-au şi grăbit să-l premieze de trei ori.

— Ce v-a plăcut mai mult în **Bomba**?

— Am încercat spectacolul de-o oră confecţionat dintr-o acumulare de scurt metraje care, deşi erau foarte variate, aveau o idee comună — mesajul de pace. Nu-mi plac multe secvenţe şi poate tocmai aceasta îmi place, pentru că din aceste secvenţe am învăţat cel mai mult.

— **Bomba** *corespunde deci etapei filmului mut. Dar* **Paşi spre lună**?

— Mă aflu cu studiul meu tocmai în momentul cînd s-a inventat sonorul şi unii regizori se încăpăţînau să facă filme mute. Totuşi, cîteva cuvinte se vor rosti. Nu va exista însă dialog.

— Cum vi se pare filmul?

— E cu totul altfel decît mi-l imaginam acum... nouă luni, cînd scriam scenariul. Cred că a ieşit mai bine. Totuşi, revăzîndu-l, mă gîndesc din nou cum s-ar fi putut face „un film"... din acest film.

— Vă nemulţumeşte?

— O mamă îmi spunea că oricine poate constata cu uşurinţă că micuţul pe care îl iubeşti mai mult decît orice pe lume are urechile clăpăuge, că e crăcănel şi că, deşi a trecut de mult de doi ani, încă nu vorbeşte. Dar mama îl strînge în braţe, îi netezeşte pe ascuns urechile, îi piaptănă părul cu moţ, şi-i pune panglicuţe, ca să semene, aşa cum ar fi vrut ea, cu cel mai frumos copil din lume... Aşa fac şi eu cu filmul şi sper că va fi cel mai... Dar poate aveţi altă întrebare.



GOPO, ŢINÎND ÎN MÎNĂ UN VOLUM INTITULAT „ARTA DESENULUI ANIMAT", ŞI AUTORUL ACESTEI CĂRŢI, WALT DISNEY, CONVINS CĂ ARTA SA... SE AFLĂ ÎN MÎINI BUNE.

— Este ceea ce se numeşte de obicei un film ştiinţifico-fantastic?

— Este şi nu este. În *Paşi spre lună* nu veţi vedea o rachetă cu pămînteni care descoperă o planetă stranie, cu munţi de butaforie, şi populată de fiinţe cu tentacule, retribuite pe listele figuraţiei cu cîte 25 de lei pe ziua de filmare. Nu ne-am propus să descoperim o lună imaginată de poeţi sau arhitecţi. În filmul nostru, deşi ne aflăm în anul 2000, cînd se circulă în mod curent între pămînt şi lună, eroul face o incursiune în trecut, amintindu-şi de încercările oamenilor de a zbura spre lună, cu poezia, cu basmul, cu legende, cu aparate din ce în ce mai perfecţionate. Eroul filmului nostru pleacă spre lună de-abia o dată cu terminarea filmului.

— O întrebare — standard: cum aţi lucrat cu actorii?

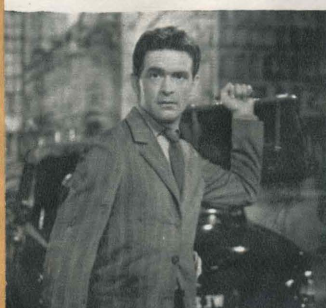
— Vă place Jean Renoir? În unul din numerele revistei GROS-PLAN, el spunea cam aşa: Cred că fiecare fiinţă umană este o părticică dintr-un mic univers; dintr-un univers determinat de calitatea, de geniul indivizilor care-l compun. Pe ecran ca şi pe scenă sau într-o carte este foarte necesar să se arate individul în relaţiile sale cu acest univers, nu singur, ca şi cum ar trăi închis într-un frigider... Am încercat şi eu să înţeleg pe fiecare actor, să-i descopăr micul său univers, să-l apropii de condiţiile subiectului meu, lăsîndu-l totodată să se simtă liber în creaţia sa.

— Sînt regizori celebri care socotesc actorul un „obiect" asemenea celorlalte care intră în cadru.

— Eu de multe ori am schimbat secvenţele pentru a le adapta actorilor şi, în primul rînd lui Radu Beligan, interpretul rolului principal. Modificam sau completam uneori scena, chiar în timp ce aparatul mergea, şi jocul actorului era în plină desfăşurare. Descoperisem la Beligan o neobişnuită forţă de improvizaţie şi o încurajam. Intuisem „universul" său actoricesc şi cred că şi el înţelesese „universul" meu, ne acordam reciproc o asemenea încredere, încît îndrăznesc să spun că dacă în timpul turnării unei scene umoristice i-aş fi spus

(Continuare în pag. 6)







OMUL CU FLOAREA, OMUL CU BOMBA, OMUL... CU FOCUL SÎNT „CUPLURILE" FILMELOR LUI GOPO DE PÎNĂ ACUM.

pe neaşteptate: „Plîngi!", Beligan ar fi avut lacrimi în ochi şi scena ar fi fost perfect reuşită.

Pentru secvenţa „Galileu", Marcel Bogos imaginase un decor compus din siluetele inchizitorilor, un maldăr de vreascuri şi un stîlp de care era legat Demetru-Galileu. Toate pregătirile erau terminate, Beligan-Omul (care zbura) trebuia „să pice" pe rug exact în momentul cînd Galileu era pentru ultima dată somat să spună că pămîntul *nu* se învîrteşte. Se pusese lumina, se stabilise locul actorilor. Cînd Beligan a sosit de la machiaj, mi-a spus, privind decorul: „Ştii ce? Mi-ar place să stau acolo, pe colţul rugului." Acolo şi trebuia să stea. Cu cîteva minute mai devreme, Horvat pusese în acel punct lumina pe dublura lui Beligan... A jucat excelent. Simţeam o bucurie nouă. Începeam, abia începeam să cunosc bucuriile meseriei de regizor. Interpretul nu mai era interpret, era însuşi personajul.

— *Se pare că aveţi multe personaje legendare în film: Prometeu, Mercur, Cupidon... Oamenii din zilele noastre suspectează însă ficţiunea, convenţia.*

— Şi eu. Cînd am văzut primul costum al micuţului Cupidon, m-am îngrozit. Iscălisem schiţa de costum, dar acum mi se părea odios să văd ieşind din umerii goi ai unui copil o aripă cu pene. Neli Grigoriu a imaginat atunci un fel de vestuţă care să fie confecţionată din acelaşi material ca şi aripile. Cupidon arăta ca un copil costumat pentru serbarea de sfîrşit de an şcolar. Mi-a fost însă teamă ca această convenţie să nu fie falsă. Mă gîndeam că spectatorul o să spună: „Asta nu e Cupidon, e un copil costumat!" Atunci, pentru a afirma că acesta e totuşi Cupidon, în timpul filmului, el îşi dezbracă vestuţa cu aripioarele.

— *Deci afirmarea convenţiei prin negarea ei.*

— Şi pentru decor am folosit aceeaşi metodă. Cînd primul sputnic soseşte pe lună (oricît de bine ar fost realizată tehnic, luna rămînea pentru spectator un decor), sputnicul cercetează cu lupa foiţa de poleială cu care este învelit scheletul de lemn şi cuie.

Am învăţat multe, după cum vedeţi, şi în acest film. Încă n-am învăţat totul şi sînt unele lucruri pe care poate n-am să le învăţ niciodată. Totuşi, cele pe care le-am studiat le cunosc bine sau pur şi simplu le cunosc. În următoarele două filme, conform unui plan bine stabilit, voi mai învăţa şi-mi voi ajunge din urmă colegii.

— *De obicei aceste planuri nu se dezvăluie.*

— Mi-ar fi plăcut să vă răspund peste doi ani. Am făcut comedie pornind de la genurile cele mai naive, am încercat o evoluţie şi am făcut comedie din ce în ce mai serios, pentru a ajunge cîndva la comedia dramatică. Asta e planul, în mare.

— *Se vorbeşte mult despre filozofia filmelor dumneavoastră. Sînteţi un filozof?*

— Nu. Dumneavoastră, spectatorii, sînteţi filozofi. E adevărat că filmele pe care le-am făcut au dat prilej de meditaţie şi, cîteodată, datorită contribuţiei spectatorilor, au fost scoase la iveală unele idei frumoase. Într-o vreme aveam o deosebită pasiune pentru formă, pentru conturul lucrurilor, în special de aceea. Poate că această ... „gratuitate" sau „goliciune" m-a ajutat să descopăr mai tîrziu frumuseţea şi importanţa conţinutului. Stilizarea şi conciziunea artei populare a fost şi în această privinţă pentru mine cea mai bună şcoală. Voi face într-o zi, cînd voi cunoaşte bine meseria, *Harap Alb*.

— *Există însă ceva care leagă toate filmele dumneavoastră.*

— Acest „ceva" ar fi, poate, optimismul, dragostea de om şi victoria lui asupra naturii; este ideologia materialistă, care conduce firul scenariilor. Mai este trăsătura caracteristică stilizărilor din folclorul nostru, care îmi inspiră desenul simplu, fără preţiozitate şi împodobiri inutile şi mai este gluma mucalită în aparenţă, cu rezonanţe adînci, specifică poporului nostru. Aş mai adăuga o observaţie făcută de Francisc Munteanu. Personajele din filmele mele (desenate sau vii) se întreabă, la o vîrstă matură, cu încăpăţînare de copil: Ce e aia? De ce?

— *Pe cînd filmul cel mare?*

— Abia l-am terminat!

— ...

— Cred că va fi cel de-al cincilea. Mai am încă trei de făcut pînă atunci. Aş vrea ca mai tîrziu gazetarii viitorului să scrie în cronicile lor: „Înainte de acest film (al cincilea), a mai realizat cîteva, printre care şi unele desene animate."

Valerian SAVA

OV. S. CROHMĂLNICEANU vi-l prezintă pe



jean VI[GO]

cinema PROFIL

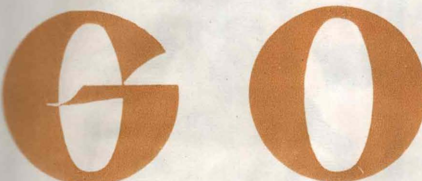
Întrebarea este dacă Vigo a fost într-adevăr un artist de geniu, o apariţie fulgurantă pe cerul cinematografiei anilor '30, sau în jurul scurtei şi tragicei sale existenţe s-a ţesut doar *mitul* creatorului blestemat să nu fie înţeles de contemporanii lui şi să piară înainte de a-şi putea îndeplini întreaga-i operă revoluţionară.

Acestea sînt gîndurile cu care am urmărit după trei decenii singurele filme de lung metraj pe care a izbutit să le facă: *Zero la purtare* (1933) şi *Atalanta* (1934). Impresia finală înclină mai degrabă către prima ipoteză. Pe Vigo, cineaşti reputaţi l-au apropiat nu o dată de Rimbaud. Un Rimbaud al celei de-a şaptea arte, nu e puţin spus! Şi totuşi Vigo nu descalifică afirmaţia. Întîi prin chiar viaţa sa plină de determinări tulburătoare. Tînărul uscăţiv care murea la 35 de ani pe un pat de spital ca Rimbaud tot cu trupul umflat de puroi, s-a născut în 1905. Era fiul a doi militanţi anarhişti, obişnuiţi să-şi schimbe peste noapte domiciliul spre a scăpa de urmărirea poliţiei şi să-şi petreacă zilele în cafenele obscure unde luau parte fie la întruniri conspirative, fie la nesfîrşite dezbateri politice înflăcărate. Tatăl lui, Miguel Almereyda, redactor la „Libertarul" se povesteşte că-l ducea pe „Nono" cu el la mitinguri şi-şi întrerupea intervenţiile-i furtunoase, scoţînd din buzunar biberonul spre a hrăni fiul. Copilăria, Vigo şi-a trăit-o mai mult prin curţile închisorilor, în care erau reţinuţi cînd unul, cînd altul din părinţii săi. Primele daruri din pomul de Crăciun aici le-a primit. În 1917, acuzat de trădare, Miguel Almereyda, ajuns între timp directorul gazetei „Le Bonnet rouge" (Cuşma frigiană) a fost depus la Fresnes, ca după cîteva zile autorităţile să anunţe că l-au găsit strangulat, în celula sa, cu şireturile de la ghete. Sinucidere sau asasinat, faptul a rămas nelămurit, dar a marcat pentru totdeauna existenţa lui Vigo, care cît a trăit s-a chinuit să adune probe spre a demonstra că o crimă politică mîrşavă l-a lăsat orfan. La colegiul din Millau, unde l-a trimis să-şi facă studiile bunicul său căruia autorităţile burgheze i-au încredinţat acest copil de „duşmani ai ordinei", Vigo a cunoscut toate mizeriile şcolare, răzvrătirile, înduioşările şi visurile secrete cîntate de Rimbaud în „Les poètes de sept ans" şi evocate pe ecran în *Zero la purtare*. Ca micului erou din filmul lui, i se striga „fiu de trădător" şi se pare că n-a întîlnit o atmosferă prietenească decît mai tîrziu la liceul din Chartres, unde şi-a continuat studiile. Deşi extrem de dotat, harnic, cu o pasiune fără margini pentru cinematografie, Vigo a găsit foarte greu de lucru. S-a zbătut într-o permanentă jenă materială, pe care o înfrunta cu curaj, dar care l-a sleit înainte de vreme şi l-a împiedicat să-şi pună în aplicare proiectele. Numai cîteva rînduri din scrisorile lui definesc înspăimîntător de exact această situaţie: „sînt gata să merg *oriunde*", „un mic post de asistent operator, dacă veţi avea bunăvoinţa", „sînt gata să string şi murdăria starurilor, numai..." (Corespondenţa cu Frenis Jourdain). A fost unul dintre cei mai entuziaşti susţinători ai mişcării de cineamatori. A întemeiat clubul „amicii filmului" şi i-a dat o orientare de avangardă, prezentînd aici pentru întîia oară operele lui Eisenstein: *Crucişătorul Potemkin* şi *Linia generală*, *Ultimul Om* al lui Murnau ş.a.

JEAN VIGO — 1933



Primul documentar pe care a izbutit să-l facă în 1929, *À propos de Nice*, l-a prezentat publicului precedat de o pledoarie pentru „cinematograful social". Filmul a fost interzis de



cenzură. Același lucru s-a întîmplat și cu *Zero la purtare* în 1933, ca urmare a protestului „taților de familie organizați". Apare aici o altă trăsătură, doveditoare a apartenenței sale la familia blestemată din care descinsese și Rimbaud. E vorba de Vigo insurgentul, Vigo refractarul, Vigo adversarul neîmpăcat al ordinei. *À propos de Nice* era o descripție în spiritul ciné-verité-ului născocit de Dziga Vertov. Totul prins pe viu cu întreruperea turnării atunci cînd personajul aflat în obiectiv observa că e filmat. Dar indiferenței opace a aparatului Vigo îi dădea vioiciunea și inteligența ochiului, prin montaj, după exemplul lui Eisenstein și Pudovkin. *À propos de Nice*, sub aparența unei pelicule de propagandă turistică, devenea o diatribă violentă împotriva lumii burgheze. Planurile îndelungi luate pe „Promenade des Anglais", locul unde-și plimbau „spleen"-ul toți îmbuibații lumii demontau cu o minuție răzbunătoare întreg edificiul de lux inutil, de trîndăvie și stupiditate al unei lumi. Milionarii urmăriți cu indiscreție în fiecare gest apăreau ca niște făpturi oribile, dezgustătoare, absurde și fără rost. În contrast, Vigo filma pe măturătorii de stradă, pe șomeri și, ca un avertisment, coșurile amenințătoare ale uzinelor care încercuiau orașul.

În conferința-manifest despre cinematograful social, arăta că a șaptea artă, după el, suferă nu atît de lipsa cît de *viciul* gîndirii. Există un fel pueril de a interpreta lumea, explica Vigo. Cinematograful vorbește cu publicul ca părinții aceia care își imită copiii sugaci. Lucrurile trebuie privite cu îndrăzneală, dezvăluind ce sînt cu adevărat îndărătul aparențelor — spunea tînărul regizor membru al „Asociației artiștilor revoluționari". Amuzant e că exemplul pe care-l dă se referă la Carol al II-lea, pe atunci la Paris, unde ținea afișul aventurilor scandaloase. Obiectivul trebuie să pătrundă prin gaura cheii în camera lui de hotel și să-l surprindă în cămașă de noapte (en liquette). „Cinematograful e dator să ne deschidă ochii" proclama Vigo. *À propos de Nice* — preciza el — „tinde la generalizarea grosolanelor satisfacții plasate sub semnul grotescului, cărnii și morții, arătînd că acestea sînt ultimele sughițuri ale unei societăți care se uită pe sine pînă a inspira privitorului scîrbă și a-l împinge să devină complice la o soluție revoluționară." Dar dacă o astfel de atitudine recurge doar la soluția cam simplistă a antitezei, în documentarele sale, în *Zero la purtare* dictează însăși structura filmului, îi imprimă tonul general purtat de o nemărginită repulsie și ură împotriva instituțiilor burgheze, operei lor de „imbecilizare" sistematică a individului. Aici se simte bine că în pînzele lui Vigo bate vîntul aspru, necruțător, cu care se simțea frate Jean Arthur cînd scria:

„Qu-est-ce pour nous, mon coeur, que les nappes de sang
Et de braise, et mille meutres, et les longs cris
De rage, sanglot, de tout enfer renversant
Tout ordre; et l'Aquillon encore sur les débris".

(„Ce-s pentru noi, inimă, pînzele de sînge
Și de jăratic, și mii de crime și țipetele lungi
De turbare, hohot de iad în stare să răstoarne
Întreaga ordine; și Aquilon-ul pe deasupra, peste ruine".)

Zero la purtare nu cuprinde altceva decît niște scene dintr-un internat (farsele făcute profesorilor, pedepsele încasate, jocurile din recreație, plăcerile secrete: fumatul în closet) și sfîrșește cu o răscoală a elevilor. Aceștia îl răstignesc pe supraveghetor pe un pat din dormitorul comun, organizează înaintea lui o procesiune sub ploaia de fulgi iscată de o epică bătaie cu perne. Apoi, puștii se retrag pe acoperișul internatului și, fortificați acolo, înalță steagul negru al anarhiei, declarînd război autorităților școlare. Gestul se concretizează în manifestarea de irespect total arătată sărbătorii de sfîrșit de an. Notabilitățile (directorul, prefectul, episcopul, comandantul garnizoanei) sînt bombardate cu ce le cade răzvrătiților sub mînă și se prăbușesc ca niște popice inerte izbite năprasnic de o bilă abil aruncată. Filmul e un pamflet susținut cu vervă neobosită și aliază tulburător tandrețea cu atrocitatea. Totul rămîne dintr-un punct de vedere în cadrul tradițional al divergențelor care opun clasa corpului profesoral. Directorul e un pitic bărbos cu ambiții compensatorii, deci cu apucături tiranice, nu dincolo însă de limitele autorității sale. Alt profesor îi spionează pe elevi, le umblă prin pupitre, se ridică pe vîrfuri și încearcă să vadă prin fereastră ce fac în dormitor. Supraveghetorul stă între ciocan și nicovală. Directorul îl bănuiește că ține cu clasa, aceasta îi face tot felul de farse răutăcioase. Deși atmosfera de internat provincial, cu obișnuitele evenimente, întoarcerea din vacanță, recreațiile, plimbările pe stradă, ceremonialul culcării și trezirii e reconstituită exact, fără exagerări, aproape înduioșător, un spirit de irespect mai grav circulă pe dedesubt. Cenzura burgheză nu s-a înșelat interzicînd filmul. Pe nesimțite, cu un radicalism extrem, elementele vieții școlare sînt transformate în simboluri ale autorității de stat, ale unei ordini detestabile. Scena crucificării supraveghetorului pe patul ridicat în picioare ca o ușă de altar devine o parodie a slujbei religioase, a pompei ei tradiționale. Școlarii, în cămăși albe, dansează filmați cu încetinitorul și par copii de cor, iar victima lor, adormită, un preot în sutană, pe fața căreia se citește extazul mistic. Dormitorul s-a prefăcut în paradis deoarece plutește ireal sub o ninsoare imaculată. Dar totul nu e decît o imensă luare în derîdere a acestor noțiuni sacre. Îngerii, se știe, sînt niște pușlamale obraznice. Sfîntul răstignit, un pierde-vară laș, care se chinuiește în secret să imite mersul lui Charlot. Ninsorile, puful din pernele și saltelele desfundate. În ultima scenă, iarăși, invitații de marcă la serbare devin simboluri ale statului burghez. Bombardamentul de pe acoperiș răstoarnă personaje țepene, cu zîmbete înghețate, păpuși de ceară, dar pe care regizorul le-a făcut prin cîteva detalii ingenioase să sugereze stîlpii societății capitaliste: biserica (o mitră), academia (un bicorn), armata (o capelă) etc. Substituirea manechinelor în locul ființelor vii, rînjetele hidoase ale doamnelor distinse, toată această viziune rimbaudiană dă farsei școlărești o cu totul altă semnificație, așa cum se întîmplă și în *Ubu-roi*.

În *Atalanta* (1934) ies la iveală alte calități ale lui Vigo. Interesul pentru social nu dispare, deși trece într-un plan secundar. Tema filmului (modificat și el pînă la urmă de producători, prezentat sub titlul *Le Chaland qui passe — Șlepul care trece* — spre a lansa șlagărul introdus fără voia autorului) e mirajul exercitat asupra existenței banale zilnice, într-o lume a muncii aspre, de aventură. Jean și Juliette se căsătoresc. Sînt niște oameni de rînd, el are un șlep cu care face cărăușie pe Sena ajutat de Moș Jules, un fel de gorilă blajină și de mus-ul ambarcațiunii, o găgăuță ascultătoare. Tînăra mireasă e înconjurată de atenția echipajului. Acesta compune o mică insulă de pace și afecțiune amicală, un bizar falanster plutitor. Dar Julieta vrea să vadă Parisul, o cheamă luminile, vitrinele strălucitoare. A cunoscut într-o circiumă și un vînzător ambulant scamator, care i-a făcut curte. Soții intră în conflict: Julieta coboară fără știrea lui Jean pe mal. Șlepul pleacă. Urmează suferințele sufletești ale celor doi soți despărțiți, căința fiecăruia, pînă cînd omul tuturor surprizelor, Moș Jules, o descoperă pe Julieta și o aduce înapoi pe punte. Comunității relativ libere de pe șlep, Vigo îi opune lumea crîncenă de pe malurile fluviului. Rămasă singură, Julieta caută de lucru, apar cozile de șomeri la porțile uzinelor, fețele pe care le-a împietrit într-o expresie terifiantă, disperarea. Un hoț îi fură eroinei poșeta, dar e prins și omorît în bătaie. Vigo alunecă în *Atalanta* mereu de la planul visului la cel al realităţii duioase, dure, nemiloase. Julieta, care descoperă lumea, coboară în cabina lui Moș Jules și ia cunoștință de strania colecție a acestui bătrîn lup de mare. Un șir de obiecte eteroclite, fotografii de indigene din Sud, instrumente muzicale, arme, jucării cu resort, o mînă în spirt defilează înaintea ochilor ei uimiți ca spectacolul să dezvăluie la urmă trupul în întregime tatuat al marinarului. În cabina strîmtă, unde oamenii abia se pot mișca (Vigo a realizat admirabil această senzație de reducție a spațiului, adesea fiind nevoit să spargă decorul spre a introduce proiectoarele, atît de puțin loc existînd) pătrunde deodată o lume nebănuită, figurată prin vestigii derizorii, dar evocatoare de țărmuri exotice, de păduri tropicale și de porturi îndepărtate. În lipsa Julietei, Jean, chinuit de dor, își scufundă capul într-o căldare cu apă. Elementul lichid îl transpune într-un fel de mediu oniric marin. Aici soția dispărută apare ca un uriaș pește fluture în rochia-i de mireasă, plutind printre bule de aer. Dar, în altă parte a filmului, Vigo prezintă lucrurile cu o precizie realistă, aproape halucinantă. Procesiunea de nuntă a eroilor e descrisă cu o forță de incizie satirică în cea mai bună tradiție goyescă. Zeci de amănunte neașteptate dau senzația vieții de fiecare zi. Moș Jules strînge pisici vagabonde, acestea umplu șlepul, sar fără un rost anume, deodată, așa cum se întîmplă și așa cum va face Jean Renoir peste ani de zile să sară iepurii în celebra *Regulă a jocului*. Vigo descoperă cu mult înainte filmul de atmosferă care va face carieră în cinematografia franceză și mondială cu *Quai des brumes*. În *Atalanta* sînt filmate din unghiurile cele mai insolite malurile Senei, puntea șlepului, apa, norii de pe cer, obiectele familiare. Vigo a înțeles cu atîta vreme în urmă că lucrurile pot fi în cinematografie expresii ale stărilor sufletești, adică pot sugera sentimentele cu care sînt privite. Ceea ce face azi cu atîta strălucire Antonioni sau cu mai puțină, după opinia mea, Alain Resnais, Vigo a schițat cu cîteva decenii mai devreme, înfățișîndu-l pe directorul pitic așa cum îl vede elevul speriat, chemat la cancelarie, sau lucrurile din cabina lui Moș Jules așa cum îi apar Julietei, cu alte cuvinte introducînd *perspectiva subiectivă* a diverselor scene, *descripția indirectă a mișcărilor sufletești prin înzestrarea cadrului exterior cu elocință*. De Rimbaud îl apropie așadar și calitatea de a-și fi dus sensibilitatea artistică la impresionabilitatea extraordinară care i-a făcut opera terenul celor mai îndrăznețe experiențe. Unele sînt părăsite pe drum, altele alunecă în automatismul suprarealist, dar punctul de pornire e bun și poate fi reluat cu succes aproape în toate cazurile.

Cea mai rimbaudiană trăsătură a lui Vigo rămîne însă sentimentul poeziei. La el niciodată ceva nu pare căutat, făcut în vederea unui efect. O desăvîrșită grație îi îngăduie să treacă patinînd de la detaliul indicat cu umor, ba chiar cu tandrețe, la imaginea-șoc, de la notația exactă de extrema autenticitate realistă, la generalizarea filozofică în ordine social-morală și existențială. Un exemplu edificator e începutul filmului *Zero la purtare*. Doi liceeni se întîlnesc într-un compartiment de tren, pe o bancă, unde alături doarme o matahală. Băieții încep să-și arate diferite trucuri, scot din buzunare tot felul de drăcii, într-o delirantă dorință infantilă de epatare reciprocă. La un moment dat trenul se oprește brusc, voiajorul adormit cade de pe bancă și se întinde pe jos cît e de lung. Cei doi trec peste trupul lui grăbiți și coboară strigînd „a murit". Scena sugerează coexistența universurilor paralele, care nu pot comunica între ele, cel al copilăriei și cel al maturității. Totul e tratat cu umor, cu intuiția psihologiei școlărești, cu amuzament și duioșie, dar și cu o retezare atroce la sfîrșit. Tandrețea și violența se împletesc într-o urzeală perfectă și surprinzătoare în figura Moșului Jules, întîia mare creație a lui Michel Simon.

Dintre nenumăratele scenarii, după care Vigo se pregătea să facă filme amintesc cîteva titluri revelatoare: *La Cafenea, Liniile mîinii, Șovinism, Lourdes, La Camargue, Metro-ul, Contrabandiștii, Adio Cayenne, Clovn din dragoste*. Cîte capodopere virtuale! Încercînd să mi le imaginez, îmi vin în minte ca o concluzie amară cuvintele lui Rimbaud: „Eram copt pentru a muri, și pe un drum plin de primejdii slăbiciunea mea mă conducea la capătul lumii și al Cimmeriei, patria umbrei și a furtunilor."

Jean Vigo filmografie:
À propos de Nice cu B. Kaufmann (documentar — 1929), *Taris* (Taris roi de l'eau sau Jean Taris champion de natation) documentar (1931), *Zéro de conduite* (1933), *Atalanta* (1934).

ci ne ma

MERIDIANE

1 ÎN MOȘTENIREA, REGIZORUL JAPONEZ MASAKI KOBAYASHI (AL CĂRUI FILM HARAKIRI S-A BUCURAT DE UN MARE SUCCES LA FESTIVALURILE DE LA CANNES ȘI MOSCOVA) DEMASCĂ, CU MULTĂ FINEȚE, LĂCOMIA ȘI LIPSA DE SCRUPULE DIN „LUMEA BUNĂ" JAPONEZĂ.

2 ÎN PREAJMA ANULUI NOU, BĂTRÎNA ORIN SE DUCE LA PELERINAJUL DE PE MUNTELE NAROYAMA, PURTATĂ ÎN CÎRCĂ DE FIUL EI. E O DATINĂ VECHE, SINUCIDEREA COLECTIVĂ A BĂTRÎNILOR NEPUTINCIOȘI, DIN FAMILIILE MURITOARE DE FOAME. EI ÎȘI AȘTEAPTĂ PE VÎRF DE MUNTE, RESEMNAȚI, MOARTEA.





3 DRAMA HIROȘIMEI RĂMÎNE MEREU ACTUALĂ ÎN VIAȚA POPORULUI JAPONEZ — ACEASTA ESTE TEMA FILMULUI HIROȘIMA, CARE FRÎNGE INIMILE, POVESTEA TRISTĂ DE DRAGOSTE A TÎNĂRULUI REPORTER KAMIYA ȘI A FRUMOASEI AKIKO, ATINSĂ DE BOALA ATOMICĂ.



4 O IMAGINE APARȚINÎND FILMULUI JAPONEZ CEI ȘAPTE SAMURAI DATORAT REGIZORULUI DE MARE PRESTIGIU AKIRA KUROSAWA. NUMELE LUI S-A IMPUS ATENȚIEI MONDIALE CU ZGUDUITORUL RASHOMON, DISTINS ÎN 1951 CU MARELE PREMIU AL FESTIVALULUI DE LA VENEȚIA.





O interpretă a speranței

GIULIETTA MASINA



... E plină de farmecul ascuns al neîncetatelor arderi sufletești. Te privește mult în ochi și ai impresia că vrea să-ți dezvăluie întreg universul. Mică de statură, de o extraordinară vioiciune, în gesturile ei precise și largi se înscrie una din însușirile ei de bază: forța temperamentală. Am întîlnit-o la Moscova în 1959 și apoi, încă o dată, după patru ani. E neschimbată. Giulietta Masina nu este o femeie frumoasă. Există însă în privirea ei atîta strălucire și în întreaga ei ființă atîta trăire, că alungă cu ușurință o obișnuită frumusețe. Nu-i suficient să vorbești despre temperamentul Giuliettei ca despre al unei italience. Cu siguranță că această mignonă însumează temperamentele cele mai aprinse a cel puțin trei dintre compatrioții săi.

Am urmărit-o cu atenție. Mă temeam că impresia puternică pe care mi-o făcuse jocul ei să nu mă îndemne s-o apreciez altfel decît este de fapt. Am stat de vorbă cu marea actriță. Voiam să descopăr cît a dăruit Giulietta atît Cabiriei cît și Gelsominei. I-am descoperit o ușoară umbră de tristețe în privire. Tristețe pentru neputința eroinelor sale, pentru viața lor lipsită de sens, pentru frămîntările lor sterile. Discutăm. Vocea aspră a Giuliettei capătă rezonanțe intime și catifelate. „— Aș vrea să pot spune în cuvinte cît de mult o îndrăgesc pe Gelsomina, eroina din *La strada* și cît îi datorez ei! O iubesc pentru naivitatea, pentru visurile ei, pentru dorința ei de viață. Îi port dragoste și totodată recunoștință că m-a făcut cunoscută publicului din foarte multe țări.

— Cabiria?

— Tot atît de mult o iubesc și pe Cabiria din *Nopțile Cabiriei*. Am vrut să dezvălui spectatorului prin intermediul acestei femei a străzii, căreia cei din jur îi spun Cabiria după numele unui cartier de prostituate, zbuciumul femeii care-și dorește o viață mai bună și o dragoste adevărată. Cabiria pierde totul: omul pe care-l iubește, banii, viitorul. Și totuși speră. Mie mi se pare că tocmai în continuarea luptei cu viața, în licărirea de nădejde a Cabiriei stă forța eroinei mele. Cele două eroine, Gelsomina și Cabiria, au foarte multe trăsături comune. Principalul este că nici una nici cealaltă nu se poate realiza pe plan uman.

— Ce alte roluri ați interpretat?

— Îmi amintesc cu plăcere și de rolul Erna din filmul *Ianson și Erna*, rol foarte diferit de celelalte două pe care le-am amintit.

Totuși eu exist ca actriță în primul rînd prin cele două roluri realizate în filmele *La strada* și *Nopțile Cabiriei*. Prin aceste roluri am devenit cunoscută și prin ele aș dori să-mi aprecieze munca, publicul.

Vreau să transmit din inimă, din partea mea și din partea soțului meu, regizorul Federico Fellini, multe salutări tuturor spectatorilor romîni care m-au cunoscut."

O inegalabilă sensibilitate și o mare forță artistică, așa se recomandă Giullietta Masina. Am urmărit-o dansînd. Cîtă pasiune și cîtă forță temperamentală! Giulietta știe să danseze, să iubească, să strige, să alerge, să sufere și să spere. Ca și Chaplin (s-a spus adesea că Masina e un Chaplin feminin), ea unește tragicul cu comicul, pe o singură coordonată, aceea a speranței.

Silvia NICOLAU

ACTRIȚA ITALIANĂ GIULIETTA MASINA, LICENȚIATĂ ÎN LITERE, ȘI AUTOAREA MULTOR STUDII VALOROASE, ÎNTR-UNA DIN REALIZĂRILE EI CINEMATOGRAFICE: FETIȘCANA NAIVĂ, AJUNSĂ DIN ÎNTÎMPLARE LA ÎNCHISOARE, ÎN FILMUL INFERNUL ÎN ORAȘ.



UN PORTRET RECENT AL GIULIETTEI MASINA.

CORESPONDENȚII REVISTEI „CINEMA" de vorbă cu:

eva ruttkay





ÎN TIMP CE MEGAFONUL DIN CABINĂ O POFTEȘTE ÎN SCENĂ PE RUTTKAY EVA EA SCRIE ÎN GRABĂ PE FOTOGRAFIA TRIMISĂ: „CU DRAG CITITORILOR REVISTEI *CINEMA*"

ÎMPREUNĂ CU SOȚUL EI GABOR MIKLOS ACTRIȚA A APĂRUT DE CURÎND PE ECRANELE NOASTRE ÎN COPRODUCȚIA CEHO-MAGHIARĂ CONCERTUL MULT VISAT.

— În fond nu-mi place filmul.

— *Tocmai dumneata spui lucrul acesta?!*

Este de înțeles întrebarea uimită a reporterului: actrița Ruttkay Eva a susținut rolurile principale în nu mai puțin de 25 de filme maghiare.

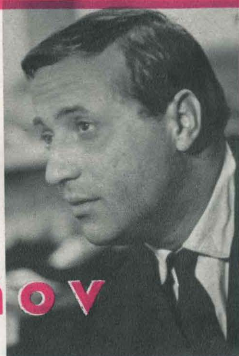
— Și totuși... Dacă nu aș iubi filmul, aș fi ca pictorul care nu folosește vopseaua de ulei și e dispus să picteze numai acuarele. Dar cu adevărat acasă nu mă simt decît pe scenă.

— *Creațiile dv. cinematografice vă contrazic. Știți că datorită lor ați devenit atît de populară în lumea întreagă?*

— Desigur. Dar în formarea personalității artistice acest lucru e lipsit de importanță. Nu pentru popularitatea pe care mi-o creează, ci pentru dificultatea și emoția pe care mi-o oferă mă simt atrasă spre film. De altminteri sînt adepta evoluției artistice lente, gradate, dar totale. La vîrsta de doi ani am pășit prima oară pe scena Teatrului de Comedie din Budapesta și de atunci (cu o scurtă întrerupere) am jucat tot în acest teatru. Abia învățasem să fac cîțiva pași și am „interpretat" rolul unui îngeraș în piesa lui Thorton Wilder „Micul nostru orășel". Dar abia după terminarea războiului am devenit actriță, cu toate că nu am absolvit niciodată vreo școală de actori. Ceea ce știu am învățat de la regizori și de la colegii mei de scenă.

În privința rolurilor mă socotesc norocoasă. Am susținut un repertoriu pe care și-l visează orice artist: Nina din „Pescărușul" de Cehov, „Sfînta Ioana" a lui Shaw,

și ranghel vîlceanov



Retras în spatele ușii care poartă misterioasa etichetă *Inspectorul și noaptea*, regizorul filmelor *Voci în insulă*, *Prima lecție* și *Soare și umbră*, fumează liniștit.

— *Ce se întîmplă cu acest „inspector" al dumneavoastră?*

— E un inspector-criminolog. El descoperă un cadavru și pînă la sfîrșitul filmului ezită: e vorba de un asasinat sau de o sinucidere? Dar nu acesta e lucrul cel mai important. Esențialul sînt oamenii vii și foarte diferiți.

— *Inspectorul și noaptea va fi deci ceea ce se cheamă un film polițist?*

— La prima vedere toate elementele filmului polițist sînt prezente: o moarte misterioasă, noapte, ploaie, lămpi de buzunar, revolvere și mulți oameni bănuiți. Dar noi vrem să întrebuințăm toate acestea pentru o dramă psihologică, să apreciem anumite calități ale contemporanilor noștri, să devenim pe alocuri satirici, să confruntăm rămășițele trecutului cu noile virtuți cultivate de societatea noastră.

— *Și cine va fi protagonistul?*

— Mă gîndesc să încredințez acest rol unui actor de comedie: Gheorghi Kaloiancev.

— *Iar celelalte personaje?*

— Toate evoluează — sper că aveți nervii tari — în jurul cadavrului. Eroina e Jana, o femeie frumoasă, care ar putea fi asasinul, ținînd seama că ea a căzut victimă

Margareta lui Goethe, iar în stagiunea trecută am interpretat în teatru „rolul rolurilor", Julieta.

— Dar în film?

— Din cele 25 de roluri interpretate în teatru îmi reamintesc mult timp și cu plăcere de 20. Din cele peste 25 de roluri de film, abia găsesc trei, respectiv *Paharul cu bere*, *La miezul nopții* și *Ani zbuciumați*.

— Care vi s-a părut cel „adevărat" dintre ele?

— Din păcate încă nici unul. De aceea am și spus că în fond nu-mi place filmul. În realitate poate că el nu mă iubește.

— Nu sînteți prea severă? Nu a existat încă un rol de film pe care să-l invidiați creatorului său? Un regizor cu care să colaborați perfect?

— Am lucrat foarte bine cu Varkonyi Zoltan. O personalitate artistică formată care, prin ideile sale vibrante, convingătoare este în stare să-și țină actorii într-o permanentă emoție, chiar și în timpul filmărilor obositoare, nu o dată plictisitoare. Lucrînd împreună la *Ultima crimă*, eram convinși că în sfîrșit vom realiza filmul „adevărat". Din păcate el n-a ieșit așa cum l-am dorit. Recent, sub conducerea lui Varkonyi Zoltan, am jucat în palpitanta peliculă de spionaj *Foto Haber*. Filmările abia au fost terminate, rezultatul nu-l cunosc încă.

— Deci așteptați în continuare rolul cel „adevărat". Cum vi-l imaginați?

— Filmul este o operă modernă care trebuie să vorbească omului zilelor noastre despre omul din zilele noastre. Și dacă ai reușit să fixezi pe peliculă figuri adevărate, conflicte veridice, atît personajul cît și filmul se vor ridica la rangul de operă clasică.

— Pe viitor vă vom vedea într-un asemenea rol?

— Nu știu. *Foto Haber* este ultimul meu film și deocamdată nu accept noi roluri în cinematografie. În această stagiune sînt foarte aglomerată și nu aș vrea să mă fărâmițez; nu sînt dispusă să-mi „trîntesc" nici rolul de teatru și nici cel cinematografic. În *Miezul nopții* am avut ocazia să joc împreună cu soțul meu, Gabor Miklos, de aceea mi-a rămas probabil atît de viu în minte. Apoi, pentru că și acest rol, ca și cel din *Paharul cu bere*, a fost scris „pentru mine"; la definitivarea lui am participat și eu, încă din perioada elaborării scenariilor. De obicei actorul se simte încătușat de rol, ca și calul legat de căpăstru; el se mișcă într-un cadru foarte restrîns. Rareori îi este dat să întîlnească personajul care să i se potrivească de minune. De actor trebuie ținut seama încă de la scenariu.

Fellini a scris rolul Gelsominei din *La strada* special pentru Giulietta Masina. Rezultatul l-am admirat cu toții. O actriță nu-și poate dori altceva decît una sau două realizări din acestea. În continuare, aștept cu nerăbdare rolul „adevărat"...

— Aceasta înseamnă că, totuși, vă place filmul.

Istvan ZSUGAN

unui mediu corupt și a devenit foarte cupidă. Acest rol este încredințat actriței Nevena Kokanova, cunoscută din filmul *Tutunul*, *Fii fericită*, *Ani* și altele. Partenerul ei va fi Ivan Andonov, care a apărut în *Ancheta*, *Noaptea de 13*, *Voci în insulă*. El întruchipează rolul unui funcționar, de asemenea bănuit, pentru că o iubește pe Jana și era gelos pe victimă. Un avocat perfid, care urmărea averea mortului și care caută să pună mîna pe anumite documente, dezvăluindu-și caracterul său josnic, un medic ipocrit care este suspectat din cauza unor diagnostice false și alții.

— Pentru ce ați trecut brusc la genul polițist?

— Îmi place scenariul. Are umor, finețe și profunzime. Pentru prima dată „îl părăsesc" pe Valeri Petrov ale cărui scenarii mi-au îngăduit să turnez *Voci în insulă*, *Prima lecție* și *Soare și umbră*. Noul meu colaborator e Bogomil Rainov.

— Cînd veți termina filmările?

— Întreg filmul îl voi realiza în 60—70 de zile, și premiera ar putea avea loc chiar în acest an.

— Cîteva cuvinte pentru cititorii revistei „Cinema".

— Să nu se plictisească prea mult cînd noul meu film va trece Dunărea... Iar eu voi fi atunci, fericit.

I. STOIANOVICI

cinema

REVISTA REVISTELOR

FILMUL ȘI CULTURA GENERALĂ

„ISKUSSTVO KINO"

Trăim ora culturii cinematografice. Pe toate meridianele, fenomenul film a început să fie luat în seamă ca obiect de studiu și de interes general, atunci cînd nu e ridicat chiar la rangul de disciplină de învățămînt.

În Uniunea Sovietică, o inițiativă simultană, provenind pe de o parte din aparatul de învățămînt și pe de altă parte din sînul redacției revistei de critică și teorie cinematografică „Iskusstvo Kino", tinde să introducă arta filmului în învățămîntul mediu de cultură generală.

La rubrica intitulată „Profesorului, studentului, membrului de cineclub", ciclul de articole consacrate metodei realismului socialist (B. Tolstih: „Metoda născută din viață" I.K. nr. 5/63) și „Nașterea cinematografiei sovietice" (S. Ghinzburg în I.K. nr. 6/63) sau articolele-lecții anunțate pentru viitoarele numere (despre munca actorului asupra rolului, despre munca operatorului sau despre muzica de film), pun la dispoziția cadrelor didactice un material competent și vast. Răspunzînd unui apel lansat de redacție, ministerele de educație publică din diverse republici unionale propun revistei o seamă de teme pe care le-ar dori tratate în cadrul rubricii „Profesorului, studentului, membrului de cineclub". Temele de cultură cinematografică se învecinează pe aceste liste cu propuneri privind realizarea unor filme cu caracter strict didactic pentru diverse discipline de învățămînt. Arta cinematografului este privită de unii ca disciplină estetică care ar urma să fie predată în școli asemenea literaturii sau muzicii, în timp ce alții se referă la film îndeosebi ca la un prețios material didactic ajutător. E pare-se prima dată cînd se acordă o asemenea importanță cinematografiei în învățămîntul sovietic.

Printre materialele cu caracter metodic publicate la rubrica amintită mai sus, se cuvine menționată comunicarea „Oportunitate" în care profesoara de literatură rusă G. Rozensaft din Harkov (I.K. nr.5/63) își împărtășește experiența. Folosindu-se de analiza unor adaptări cinematografice, inimoasa și talentata profesoară ajunge pe nesimțite să-i familiarizeze pe tinerii ei elevi cu noțiuni din sfera esteticii cinematografice. Citatele din scenariile regizorale (!), realizate de elevii ei după fragmente literare, mărturisesc o stăpînire apreciabilă a limbajului cinematografic și un gust artistic de necontestat. E vorba firește de un caz excepțional, dar el arată că introducerea artei cinematografice în învățămînt a depășit stadiul utopiei.

Nu mai puțină importanță este acordată și răspîndirii culturii cinematografice în masele largi de spectatori. Înnoirea și ridicarea nivelului calitativ al prezentării filmelor, ca mijloc de educație estetică a publicului, este tema unor grupaje de articole în numerele 6 și 8 ale revistei „Isskustvo Kino". Cui se adresează, cum trebuie să arate, care va fi repertoriul „cinematografului model"? se întreabă și răspund în „Isskustvo Kino" nr. 6/63 criticul cinematografic I. Vaisfeld și un grup de muncitori de la Uzina de rulmenți din Moscova. Un cinematograf experimental care să devină cu timpul un cinematograf-club, un cinematograf-universitate, un loc de recreare și elevare sufletească în sensul pe care-l dădeau teatrului Stanislavski și Meyerhold, Vahtangov și Eisenstein, așa visează I. Vaisfeld cinematograful viitorului: o ambianță care „de la vestiar" să-l cuprindă pe spectator în rețeaua nevăzută a emoției estetice, un repertoriu de ținută în care realizările noi ale cinematografiei naționale și mondiale alternează cu capodoperele istoriei filmului, o prezentare competentă și atrăgătoare, capabilă să creeze legături trainice între creatori și publicul spectator. Pentru muncitorii de la Uzina de rulmenți, membri ai cercului de recenzenți cinematografici care activează în uzină de peste 25 de ani, cinematograful experimental reprezintă mult așteptatul focar de cultură cinematografică capabil să cultive gustul artistic al „criticilor muncitori" și să facă din ei mai buni propagandiști ai filmului în rîndul tovarășilor lor de uzină.

Ana ROMAN

CINÉMA 63

Trebuie sau nu să se predea în școlile franceze cinematografia? Cinefobii și indiferenții sînt împotrivă. Oficialitatea este de acord asupra principiului, dar nu și asupra mijloacelor. Cinefilii sînt entuziasmați, dar neliniștiți. O problemă foarte controversată deci, pe care revista franceză lunară, patronată de Federația franceză a cinecluburilor, „Cinéma 63", încearcă să o clarifice în numărul său din mai (76), dedicîndu-i mai multe articole semnate de Marcel Martin, Bernard Georgin și Sacha Ezratty.

În articolul său — cel mai interesant de altfel din cele trei menționate mai sus — intitulat „A preda cinematografia?" — Marcel Martin, membru al comitetului de redacție al revistei și marcant critic cinematografic, trece deliberat peste disputa: Este cinematografia o artă? și relevă numai ceea ce este ea în orice caz: un mijloc de expresie, un vehicul ideologic, limbajul cel mai eficace, cel mai influent, cel mai răspîndit al timpului nostru. Contemporanii noștri sînt suprasaturați de imagini, copiii petrec ore în șir în fața marelui sau micului ecran, milioane de oameni din țările slab dezvoltate trec direct de la analfabetism la vîrsta televiziunii. „Nu este vorba de a propovădui un malthusianism oarecare în materie de mijloace de expresie sau de informare, dar nu poți să nu te înspăimînți în fața acestei puteri necontrolate a imaginii asupra spiritelor nepregătite special pentru a o primi." Iată de ce se pune crucial problema educației tineretului în acest domeniu. Or, și aici ca și în alte sectoare, incuria oficialității franceze este scandaloasă: ea nu vede necesitatea educării tineretului în problemele cinematografiei, nu vede necesitatea investirii unor fonduri chiar și minime, pentru amenajarea, de pildă în școli, a unor săli de proiecție. În general, învățămîntul se rupe din ce în ce mai mult de viața socială. Se omite un lucru esențial: școala trebuie să pregătească și cetățeni, nu numai absolvenți. Sînt înspăimîntător de puține filme în Franța care să se adreseze copiilor, tineretului. „În anumite țări sînt făcute eforturi considerabile în acest sens: în Uniunea Sovietică (țară pionieră în acest domeniu), Anglia, Cehoslovacia.

Au existat și există încă și în Franța cîteva inițiative particulare — în afară de noțiunile (puține la număr) de cultură cinematografică, schițate în unele facultăți. Masele populare și muncitoare ale tineretului rămîn însă cu totul în afara oricărei culturi cinematografice.

Dar chiar și controversa — spune în continuare Marcel Martin — se poate sau nu preda cinematografia, nu este elucidată. Nu se pune problema doar de a da tineretului noțiuni elementare despre istoria filmului, tehnica și chiar istoria teoriilor estetice care au determinat evoluția cinematografiei. Cinematografia nu este numai atît: ea nu se reduce la aceste cunoștințe care s-ar putea califica livrești, chiar dacă se capătă în exclusivitate prin vizionare de filme. Deci nu se pune problema formării de istorici, tehnicieni și nici de esteticieni ai cinematografiei, ci de a crea cinefili, așa cum învățămîntul muzical conceput ca un element de cultură generală, nu are ca scop principal de a-i învăța pe tineri să descifreze partituri, ci de a-i apropia de muzică, de a le forma gustul, de a-i transforma în melomani. Cinematograful nu este doar un mijloc de a forma cultura, un vehicul al cunoștințelor, ci un element al culturii, o sursă de formare și nu una de informare. De aceea, cei care vor preda această disciplină vor trebui să o iubească, să o înțeleagă bine, să-i pătrundă toate sensurile și semnificațiile. Altfel predarea ei ar putea deveni primejdioasă.

Marcel Martin conchide: „poate mai mult decît de predarea cinematografiei, ar trebui să se vorbească de promovarea culturii cinematografice în învățămînt". Iar modalitatea să fie cea a cinecluburilor care să organizeze proiecții, prezentări, discuții pe marginea filmelor.

Rodica LIPATTI

SOSEŞTE FANTEZIA



O FATĂ, O PISICĂ MIRACULOASĂ, DIRECTORUL UNUI CIRC ŞI DREPT FUNDAL CLĂDIRILE MEDIEVALE ALE FRUMOASEI CEHOSLOVACII (CADRU DIN FILMUL A FOST ODATĂ O PISICĂ)

Wojtech Jasny, cunoscutul regizor ceh care a realizat prin primul său film *Dorinţa* una din cele mai frumoase creaţii poetice cehe, s-a înfăţişat în vara aceasta exigentului juriu de la Cannes cu o descoperire miraculoasă: o pisică cu ochelari, stăpînită de o fată în tricou roşu, una şi alta artiste într-un circ ambulant dintr-o epocă imaginară. Pisica aceasta are însă o rară calitate: cînd ochii ei eliberaţi de ochelarii negri privesc la oamenii din jur, aceştia se colorează din cap pînă în picioare în conformitate cu natura şi caracterul lor: ipocriţii în violet, îndrăgostiţii în roşu, geloşii şi invidioşii în galben etc. *Soseşte pisica!* (titlul original) s-a parafrazat imediat după proiecţie în *Soseşte fantezia* şi, prin factura sa plină de lumină şi de poezie, filmul lui Jasny s-a impus imediat publicului.

Dar pisica aceasta miraculoasă, provoacă pe lîngă bucurii, numeroase încurcături. Pierzîndu-şi ochelarii într-o aventură amoroasă cu o altă pisică, eroina patrupedă revine în tîrgul unde a poposit circul ambulant şi, prin puterea sa magică, colorează pe toţi locuitorii care îi cad sub priviri. Desigur, numai cei ce iubesc sînt fericiţi de etalarea simţămintelor lor printr-o culoare unică. Dînd cu ochii de Diana, stăpîna pisicii, tînărul profesor Robert îşi împurpurează chipul şi hainele şi, imediat, aceeaşi culoare o acoperă pe fată. Îndrăgostiţii sînt pretutindeni, indiferent de vîrste. Doi bătrînei septuagenari cad sub privirile pisicii fermecate şi rubiniul care îi acoperă nu e mai palid decît culoarea fericirii ce învăluie doi şcolari îndrăgostiţi.

Întregul tîrg cuprins de panica dezvăluirii celor mai tăinuite sentimente, agitat de cei ce nu se pot colora decît în galbenul geloziei, în violetul ipocriziei, în cenuşiu sau în albastru, porneşte la vînătoarea pisicii.

Aici, toate artele care îşi pot da întîlnire pe pelicula cinematografică, se înfrăţesc. Muzica, dansul, pantomima, acrobaţia de circ, opera, poezia, se conjugă în crearea unei atmosfere de feerie, în care sentimentele omeneşti, josnice sau înălţătoare, se înfruntă într-o luptă simbolică. Pisica fermecată e salvată de şcolarii tîrgului plecaţi de acasă şi intraţi în grevă pînă în momentul cînd primesc toate asigurările din partea celor ce căutau să ucidă pisica cu ochelari, că nu le vor atinge cu nimic protejata şi că circul care a adus atîtea bucurii, dar şi atîta panică, poate părăsi nestingherit orăşelul. Oamenii îşi vor recăpăta culorile de mai înainte în care predomină cenuşiul. Dar îndrăgostiţii s-au descoperit reciproc şi, mai ales, au fost daţi la iveală cei ce nutreau sentimente nu prea înălţătoare.

Filmul e o alegorie muzicală, o încîntătoare poveste la care simbolismul, uneori prea ermetic de care face uz Jasny nu reuşeşte să alambicheze simplitatea naraţiunii. El aduce în graniţele genului cinematografic atît de răspîndit al comediei muzicale o notă aparte, plină de originalitate, în care elementele de domeniul fantasticului se împletesc ostentativ cu tablouri de un realism cotidian din actualitate. Muzica de fond, coregrafia, pantomima, toate acestea sînt subordonate jocului culorilor devenite în întruchiparea lor — oamenii multicolori — simboluri în care abstractul se amestecă cu concretul.

Dincolo de o simplă comedie muzicală, *Soseşte pisica* îmbogăţeşte astfel un gen rar uzitat în cinematografie. Filmul lui Jasny dovedeşte din plin existenţa posibilităţilor remarcabile pe care le oferă genul nu numai din punct de vedere tehnic. Dar o utilizare mai dozată a acestor posibilităţi se impunea şi lui Jasny. Autorul se lasă deseori furat de atracţia trucajelor cinematografice, feeria culorilor îl face neglijent cu măsura, şi deseori efectul obţinut e invers celui scontat. Repetarea efectelor de imagine cu o prea mare insistenţă, într-o formă prea puţin evolutivă, face ca entuziasmul stîrnit la prima apariţie să degenereze în comun, şi chiar în anost, la a doua şi a treia repetare.

Jasny poetul, Jasny moralistul, se combină uneori prea mult cu Jasny prestidigitatorul. Simţul spectacolului, atît de util creatorului de cinema, e în unele secvenţe abuziv folosit. Totuşi, dacă din acest film nu ne-ar rămîne decît secvenţa plimbării nocturne a îndrăgostiţilor pe cîmp, care poate fi considerată unul din cele mai remarcabile momente de poezie cinematografică închinat purităţii iubirii, ieşim din sala cinematografului ceva mai bogaţi decît am intrat.

Ioan GRIGORESCU

GOL PRINTRE LUPI



◀ PRIMUL ZÎMBET AL ACESTUI COPIL CHINUIT A CĂRUI VIAȚĂ A FOST SALVATĂ DE COMUNIȘTII LAGĂRULUI DIN BUCHENWALD CU RISCUL VIEȚII LOR (CADRU DIN FILMUL GOL PRINTRE LUPI).

Filmul regizorului Carl Bayer, după romanul cu același titlu al lui Bruno Apitz, aduce pe ecran atmosfera ultimelor zile ale lagărului de concentrare Buchenwald, zile în care prăbușirea fascismului german era evidentă și conducerea SS a lagărului tot mai îngrozită în fața hărții și a comunicatelor de pe front.

Aparent, viața marii fabrici de moarte și tortură continua parcă neschimbată. Dar la rîndul lor, deținuții așteptau și ei... Cît mai poate dura? O lună... o săptămînă... sau doar cîteva zile pînă la libertate.

Eroii filmului lui Bayer sînt în majoritatea lor oameni pe care tortura morală și fizică îndurată uneori ani de-a rîndul, n-a reușit să-i frîngă, care și-au păstrat demnitatea și voința de luptă.

Ascunzînd copilul evreu, Andrei Höfel comite o greșeală politică punînd în pericol organizația ilegală a deținuților. Dar umanismul adînc al gestului său, înțeles și susținut de ceilalți se ridică la un simbol al afirmării unei vieți adevărate care n-a putut fi nimicită nici între zidurile păzite cu strășnicie ale lagărului.

Una din reușitele regizorale indiscutabile ale filmului este personajul copilului. Băiețașul acesta de cîțiva anișori transportat într-un geamantan, apoi cărat din loc în loc, ca un obiect, privește cu ochi mari, luminoși, în care strălucesc atît înțelegerea grozăviilor prin care a trecut, cît și sentimentul că acești oameni care-l ascund în lăzi, îl transportă în sac peste acoperiș sau îl urcă în horn încearcă cu riscul vieții lor să-l salveze. Copilul înțelege mai mult intuitiv decît rațional că trebuie să tacă, n-are voie să scîncească atunci cînd îl doare ceva, să țipe cînd e speriat, n-are dreptul să-și exprime bucuria cînd după foamete îndelungată i se dă lapte. Fața aceasta de copil, imobilă, care aparent nu-și schimbă expresia, îmbătrînită înainte de vreme, creează o sinteză artistică poate mai convingătoare și mai profundă a esenței criminale a fascismului, decît scenele de tortură din buncărul lagărului sau de la gestapo.

Nuanțarea psihologică a fiecărui personaj pe baza scenariului bine extras din carte a dat posibilitate unor actori cunoscuți ca Erwin Geschonnek, Fred Delamare, Viktor Avdiușco, Gerry Wolff și Krystyn Wojcik să realizeze tipuri expresive.

Firul povestirii cinematografice urmează cu preciziune romanul (binecunoscut și la noi) al lui Bruno Apitz. De altminteri scriitorul este și autorul scenariului. Dar prea marea fidelitate față de text se poate transforma dintr-o calitate într-o lipsă. Negăsind formula cinematografică corespunzătoare unui material epic atît de vast, creatorii realizează episoade interesante disparate poate, bine făcute, dar „în sine“ neesențiale pentru conflictul central. Filmul pierde deseori ritmul și tensiunea dramatică existentă în materialul literar.

Regizorul povestește scenariul profesional, corect, dar evită folosirea unor accente cinematografice, scontează mai mult pe dramatismul acțiunii propriu-zise, în care în mod voit nu vrea să se amestece și pe care o înregistrează pe peliculă ca un observator atent, dar „din afară“. Această manieră obiectivă, aproape documentară în redarea unor scene profund zguduitoare face ca unele din momentele filmului să pară reci și — cu toată veridicitatea interpretării și a cadrului — nu îndeajuns de convingătoare. Aceste slăbiciuni scad din valoarea filmului *Gol printre lupi*, care rămîne, totuși, în ansamblu, o realizare serioasă a cinematografiei din R.D.G., meritînd distincția acordată la ultimul Festival internațional al filmului de la Moscova.

Gh. TURCU

1001 DE CĂMILE

„SEHEREZADA“

Seherezada marchează intrarea Franței pe arena concurenței cinematografice cu filme „mamut“. Pierre Gaspard-Huit, autor de filme comerciale prin excelență, semnatarul *Căpitanului Fracasse*, recent prezentat publicului nostru, nutrește cu *Seherezada* ambiția primei superproducții franceze pe peliculă de 70 mm, în „Eastmancolor“, cu ample scene de masă, cu lupte între beduini și oștirile califului din Bagdad, cu cavalerie arabă și o mie și una de cămile, totul brodat pe canavaua destul de firavă dramaturgic a unei povești à propos de mirificele „O mie și una de nopți“.

Spre deosebire însă de alte filme de acest gen, *Seherezada* se bucură de o mai mare acuratețe profesională, de încercarea unei apropieri de legendele orientului care au inspirat scenariul, de o scenografie în care cartonul cu pospai auriu e mai bine vopsit și, ceea ce e mai important, de o distribuție de talent.

Anna Karina, tînăra daneză care a devenit actriță în Franța, descoperită de Jean-Luc Godard între manechinele vii ale unei case de mode, creează o Seherezadă sensibilă, cu mare forță de interiorizare, cu un larg diapazon de trăiri sufletești care, chiar dacă nu e eroina nemuritoarelor legende și nu aparține anului 809, se apropie mult de clasica Izoldă. Tristan, în această poveste orientală, realizată după maniera Occidentului, Renaud de Villecroix, solul împăratului Barbarossa la Bagdad, e interpretat de Gerard Barray, apariție de nivel mediu, dar care, în unele secvențe din traversarea deșertului (de altfel cele mai bune din film), realizează un portret interesant. Antonio Vilar în rolul lui Harun-al-Rașid și Jorge Mistral în rolul marelui vizir Zaccar, susțin greutatea acestei pelicule „mamut“ prin eforturi actoricești fructuoase.

Un film închinat veșnicei izbînzi a dragostei, realizat la atîta exigență cît își poate permite o producție pur comercială.

R. P.



ANNA KARINA CARE S-A FĂCUT REMARCATĂ ÎN VIVRE SA VIE (FILM REGIZAT DE SOȚUL SĂU JEAN-LUC GODARD) APARE PE ECRANELE NOASTRE ÎN ROLUL EXOTICEI SEHEREZADE.



DRAGA OLTEANU şi DEM. RĂDULESCU în vizită la revista



CERINŢA DEPLINEI VERIDICITĂŢI

Draga Olteanu şi Dem. Rădulescu sînt, de pe acum, talente care şi-au aflat consacrarea, tineri îndrăgostiţi de teatru şi film.

DRAGA OLTEANU: Tocmai pe noi ne-aţi chemat? Alţii mai frumoşi nu găseaţi? (Urmează un potop de imprecaţii, ofuri şi „disperări" ca în teatrul „veselului" Alecsandri. Ce Coană Chiriţa ar putea fi Draga!...)

DEM. RĂDULESCU: Teatrul nu se poate face fără „urîţi". Juni primi se găsesc mai uşor, nu-i vorbă, dar un obraz frumuşel poate fi uneori o povară pentru un actor pe care o intensă trăire interioară nu-l transfigurează şi căruia nu-i cristalizează emoţii.

— *În cîte filme aţi jucat?*

D.R.: În cinci: *Secretul cifrului*, *Telegrame*, *Furtuna*, *La vîrsta dragostei* şi *Un surîs în plină vară*, acesta din urmă aflat încă în plină filmare.

— *Şi Draga Olteanu joacă în acest film. Ce rol interpretează?*

D.R.: Un rol „greu": nevasta mea.

Ne adresăm Dragăi Olteanu cu aceeaşi întrebare şi ea ne răspunde:

D.O.: Apariţiile mele pe peliculă au fost sporadice. Asta pînă la *Setea*. Acolo am interpretat un rol care m-a atras. Apoi a fost *Lupeni 29*. În aceste filme, în care am fost distribuită de colegul meu din Institut Mircea Drăgan, a trebuit să-mi reconsider structural mijloacele de interpretare de care uzez în mod curent în teatru. Mă tem că mă pîndeşte manierismul, rolurile încredinţate mie cam seamănă şi galeria posibilă de eroi pe care vreau să-i joc se îngustează îngrijorător. În teatrul romînesc există, printre alte tipuri caracteristice, unul cu totul aparte, înfăţişînd o femeie optimistă, de un umor popular, molipsitor, o femeie care domină scena, „terorizîndu-şi" — masivă — partenerii. E tipul pe care l-a ilustrat cu neasemuită strălucire pînă în anii noştri regretata Sonia Cluceru. Am îndrăgit de la începutul carierei aceste roluri, dar vreau să încerc şi altceva. De aceea am fost tentată să îmbogăţesc rolul nevestei lui Varga (*Lupeni 29*) cu trăsături menite să „complice" puţin linia personajului. Femeia lui Varga trebuia să semene cu femeile moţilor, de o mîndră frumuseţe, femei dinamice, cu gesturi aparent dure, lipsite de gingăşii, dar trădînd de fapt un zbucium sufletesc copleşitor, putinţa de a exterioriza cu decizie sentimente, de a cîştiga încrederea spectatorului. Am fost în case de miner, am stat la masă cu gazdele, le-am ascultat cîntecele, am străbătut drumuri minunate şi, mai ales, am coborît în mină. Rolul, a cărui interpretare o imaginam în trenul cu care am ajuns la Lupeni, îmi devenea cu fiecare clipă mai apropiat şi mai... altfel de cum îl „văzusem". Cum a ieşit, asta numai omul din faţa ecranului poate s-o spună...

— *Pentru că veni vorba, spunene, Draga Olteanu, ce părere ai despre modestia actorului? Subiectul nu e lipsit de interes: din păcate, figura „artistului" rece, [...]bordabil, care atunci cînd răs[...] la salut pare că face un gra[...] act caritabil, tînărul, de [...] tînărul, care e în stare să te [...]vingă patetic că spectacolul [...]ieşte prin el (deşi nu are de[...] apariţie în care dialoghează m[...]silabic) nu este încă o rarit[...]*

D.O.: Adevărat, există asem[...] amici. Cum să vă spun, îmi p[...] ca oamenii să viseze lucruri str[...]cite, să creadă în ei. Cine nu v[...] să fie *mare* actor? E firesc să t[...] spre măiestrie şi îl desfid pe a[...] care ar spune că nu vrea, că [...] îşi doreşte să fie un mare art[...]

E ca şi cînd ţi-ai spune: Vr[...] să fiu mediocru! Că ajungi sau [...] ajungi un Storin sau o Maria [...]lotti, asta e altceva. Intervin [...] alţi factori pe lîngă talentul [...]ţial: capacitatea de înnoire, p[...]severenţa, îmbogăţirea univer[...]lui intim etc. Dar trebuie să [...]veţi să te priveşti din afară, să-[...] aperi un gînd sau un gest în c[...] crezi, să nu te renegi cu ipocr[...] modestie, dar să nu întîrzii [...] cuvintele de mustrare, oricît [...] aspre ar fi ele cînd înţelegi că [...] motive să fii nemulţumit de ti[...] În plus, în cazul nostru, al tin[...]rilor actori, trebuie să ne ferim de ipostaze desuete: preţiozităţ[...] vestimentare, „tabieturi" de cafe[...]nea, conversaţii alambicate, ori au[...]tografe penibile pe poze „ciudate". Trebuie să fim fireşti!

— Are dreptate Draga, intervin[...] Dem. Rădulescu, în meseria ast[...] e uşor să devii ridicol. Trebuie să înţelegem că în arta interpretării scenice (şi în film) au intervenit lucruri structural noi: a dispărut jocul fanfaron, interpretarea mediocră, contînd pe facila emotivitate a unor spectatori slabi de înger, pe care voci cutremurînd pereţii, ochi bulbucaţi şi căderi spectaculoase pe podea îi impresionează teribil. Astăzi cele mai mari succese de actorie le înregistrează actorii cu cele mai simple mijloace de expresie, de felul lui Ciubotăraşu, care „vorbeşte" sufletului omenesc cu nişte cuvinte care sînt numai ale lui. El trăieşte vibrînd şi e crezut, convinge, deşi nu pare tentat să-şi eclipseze colegii utilizînd „trucuri" de atelier. Publicul nou, pe care trebuie să-l privim şi să-l judecăm într-o schimbare perpetuă, e azi mai predispus ca oricînd să înveţe, să se instruiască, şi e cel mai competent public din întreaga istorie a teatrului şi filmului nostru. Actorul mediocru e tentat să „traducă" publicului ideile, să „gîndească" pentru public şi devine impersonal, didacticist, rece. „Lasă-mă dom' le — zice spectatorul modern — nu-mi dumica mie ca puiului de cuc, vezi-ţi de treaba dumitale şi dacă pomeneşti de o pasăre nu e nevoie să dai din mîini ca să te înţeleg, iar dacă te-a părăsit iubita nu e nevoie să sfarmi mobilierul ca să te cred!" Şi are dreptate, nu? Omul, în scrisori sau în replici cotidiene, nu spune niciodată „tot". El nu e inutil explicit, sînt nuanţe care se subînţeleg, e totdeauna ceva care *rămîne*, o notă vagă de incertitudine care — în meseria noastră — dă frumuseţe dialogului. E impresionant cît de mult sugerează, cît de mult comunică, mari actori (Jean Gabin, de pildă) care tac şi care *joacă* de fapt, aproape numai în aceste momente intermediare, de aparentă tăcere. În „Puterea

întunericului" de Tolstoi l-am văzut pe Igor Ilinski *tăcînd* 8 minute în șir, cocoțat pe un cuptor, fără să facă nimic. Dar tăcerea te silea să intuiești rapid atmosfera, să-ți organizezi impresiile. Efectiv, Ilinski putea fi ascultat... tăcînd.

Filmul dispune de mijloace tehnice „îngrijorător" de perfecționate. Spun îngrijorător, gîndindu-mă că datorită lor și datorită talentului cu care ascund defectele, mulți confrați nu muncesc cu suficient simț al răspunderii și al măsurii, nu se depășesc, devin spectatori în studio, nu interpreți. Reflectoarele, creînd efecte rare, pot să dea ochiului o strălucire intens-obsesivă, placidă ori pasionată, vicleană ori resemnată, dar nu aceasta e totul. E datoria sfîntă a artistului să-și lumineze ochii *din interior*, cu flacăra unei trăiri adevărate. Aparatele nu filmează statui, imagini inerte și trebuie să le dominăm, să creăm senzația deplinei veridicități în tot ce facem.

— *Vă gîndiți și la o înnoire a mijloacelor de lucru cu actorul?*

D.R.: Da, cred că trebuie întreprinsă o reconsiderare de metodă: și pentru film e nevoie de pregătire prealabilă, de repetiții cu actorii. A te baza exclusiv pe spontaneitate e o aventură. Sînt roluri și roluri; poate că interpretînd un personaj episodic îmi e de ajuns să știu pe dinafară replica pe care trebuie s-o rostesc și modul în care se cere să mă mișc, dar ce fac într-un rol de întindere? Convine simetriei filmului interpretarea mea? Comunic, nuanțîndu-le firesc, ideile regiei? Nu alunec în gol ori nu fac un recital de poante care e în afara filmului și care distrage atenția?

Sugerarea conflictului nu ține numai de datele generale ale acțiunii. Să nu căutăm conflictul numai în evoluția personajelor-cheie; furați de deznodămînt, există și alte conflicte, între idei abia schițate, între o culoare și o altă culoare, să zicem, sau între un sentiment și altul. Îmi place să cred că în „Romeo și Julieta" mai e un conflict în afara celui de familie, deci de mentalitate a epocii: și anume — se înfruntă caracterul și trăinicia a două iubiri. Ești chemat să te întrebi: care din ei îl iubește mai mult pe celălalt, cu pasiune mai matură, cu dăruire și curaj romantic.

— *Căutați un cuvînt, o exprimare a ceea ce trebuie să fie întîlnirea cu filmul pentru un tînăr actor...*

D.R.: Un cuvînt? Iată-l: *cristalizare!* O cristalizare a mișcărilor, o echilibrare, posibilă datorită miraculoasei șanse de a te vedea cu ochi străin, de a te urmări lucid.

— *Nu ne-ați vorbit despre... filmele în care ați apărut!*

D.R.: Am preferat să vă mărturisesc niște gînduri, niște idei în care cred și care cred că sînt ale generației noastre. Despre filmele mele — ce solemn sună! — vom vorbi altădată.

— *Ce-ar fi dacă ați pune mîna pe condei și ați scrie despre toate acestea un articol pentru „Cinema"?*

D.R.: Adică să „debutez" în presă?

— *Da!*

D.R.: E o idee...

Gheorghe TOMOZEI

„Con massima esigenza"!

ci
ne
ma
DOCUMENTAR











***George Georgescu*, o producție a Studioului „Alexandru Sahia". Scenariul și regia: Paul Barbăneagră. Imaginea: Sergiu Huzum.**

Cu permisiunea redacției revistei „Cinema" aș dori să încep aceste cîteva rînduri despre filmul *George Georgescu* cu formularea unui principiu — mi se pare esențial — de la care ar trebui să pornească orice fel de analiză, fie ea cît de sumară. Nu mi-aș permite vreodată să dau cuiva lecții — și bineînțeles nici tovarășului Petru Comarnescu, autorul cronicii din numărul 7 închinată filmului meu *Rădăcini* —, dar cred că ori și ce mențiune critică despre un film ar trebui făcută neapărat numai vis-a-vis de intențiile autorului. Tocmai de aceea voi cita în întregime nota ce precede scenariul literar: *„Filmul va încerca să dezvăluie gîndirea artistică a maestrului George Georgescu. Urmărind munca de adîncire a unui text (finalul simfoniei a IX-a de Beethoven), filmul, va încerca să pătrundă în profunzimea gîndirii dirijorale, analizînd capacitatea dirijorului de a influența atît orchestra cît și publicul"*.

Pentru aceasta, Paul Barbăneagră și-a împărțit filmul în trei capitole mari, pe care le-a intitulat — parafrazînd obișnuitele indicații date de compozitor la începutul fiecărei părți dintr-o bucată muzicală: „Con massima esigenza", „Con cento mani", „Con anima di tutti." În linii mari, el a reușit să realizeze „cu maximă exigență", căutînd „cu cele... 20 de mîini" ale colaboratorilor săi să cîștige „inima tuturor".

Primul dintre aceste capitole („Con massima esigenza") este închinat partiturii sau mai bine spus luptei pentru cucerirea ei. Citez din nou din scenariu: *„repetiția are semnificația unei reanimări făcute cu sîngele dirijorului"*. Autorul și-a ales ca mijloc de realizare mult discutata filmare prin surprindere. Cu alte cuvinte, mai multe aparate de filmat au urmărit, concomitent, cu ajutorul teleobiectivelor atît orchestra, cît și dirijorul și au fixat pe peliculă și pe banda de magnetofon cîteva minute din desfășurarea acestei importante etape a muncii de creație. Deși filmate frumos montate, cu nerv, avînd o mare intensitate, imaginile și sunetul acestui prim capitol nu reușesc, din păcate, să se ridice pînă la ideea formulată în scenariu (*„reanimarea cu sîngele dirijorului"*). Din punct de vedere cinematografic dialogul dirijorului cu orchestra nu a reușit prea bine. Episodul rămîne undeva la limitele unei relatări informative, tocmai pentru că regizorul nu a putut, sau nu a vrut, să folosească în acest capitol decît mijloacele specifice reportajului.

Din fericire însă, dezvoltarea celorlalte două capitole se desfășoară pe o curbă permanent ascendentă, ceea ce conferă filmului un dozaj subtil, eficient și — chiar cu riscul calamburului — aș spune „un crescendo" în „adîncime". Al doilea capitol, intitulat „Con cento mani" pornește, așa cum scrie autorul în scenariu, de la ideea *„dirijorul execută lucrarea la proporțiile vaste ale unui virtuos, care cîntă concomitent la o sută de instrumente. Maestrul cîntă prin fiecare instrument"*. Vehiculînd un limbaj cinematografic dens și în cea mai mare parte sobru, caracteristic pentru un realizator cu multă experiență și maturitate artistică, Paul Barbăneagră izbutește să realizeze de data aceasta exact ce nu a reușit în primul capitol: să pătrundă în esența dialogurilor dintre dirijor și orchestră și să dezvăluie semnificații de o mare frumusețe și emoție.

La acest capitol, tocmai datorită calităților lui, ar merita poate să ne oprim puțin și să analizăm mijloacele folosite de autor și mai cu seamă eficiența lor. În permanenta lui dorință de a depăși factura prea concretă a imaginilor cu care lucrează (mîinile dirijorului și ale instrumentiștilor, bagheta, instrumentele etc.) regizorul a folosit uneori din abundență posibilitățile tehnice ale aparatului de filmat (filmări fără claritate, demultiplicări, macrofilmări etc.). Rezultatul? S-a pierdut într-adevăr factura concretă a imaginii, dar a rămas procedeul tehnic. Acolo însă unde montajul paralel a pus deliberat în context direct mîinile dirijorului și mîinile instrumentiștilor, portretul lui George Georgescu și muzica lui Beethoven, acolo unde modalitatea de exprimare n-a fost căutată, ci s-a desprins direct din necesitatea valorificării ideilor, acolo s-a pierdut într-adevăr caracterul concret al imaginii, dar pelicula a cîștigat în schimb emoția inefabilului și profunzimea marilor semnificații.

Ultimul capitol, „Con anima di tutti", cîștigă, pe această linie, valori în plus, tocmai din economia judicioasă a modalităților de exprimare. George Georgescu cîntă acum prin orchestră și dirijează de fapt sala. George Georgescu cîntă și trăiește cu fiecare dintre noi. George Georgescu dirijează spre FRUMUSEȚE și BUCURIE nu numai pe spectatorii din sala de concert, ci și pe noi, cei din sala de cinema. Și pentru aceasta, trebuie să mulțumim nu numai maestrului George Georgescu, ci puțin și regizorului Paul Barbăneagră.

O mențiune deosebită pentru excelenta imagine realizată de Sergiu Huzum.

Mirel ILIEȘIU

debuturi



Fără să-şi propună aici consideraţii definitorii sau o discuţie amplă privind obligaţia cineaştilor de a descoperi şi a pune în valoare talente noi, cîţiva dintre regizorii filmelor aflate în lucru sau recent terminate, ne prilejuiesc o trecere în revistă a debuturilor din filmele lor.

Experienţa lor diversă, oricît de succint ar fi exprimată, este pilduitoare. Opusă unui anumit spirit rutinier şi unor prejudecăţi încă neeliminate, preluată şi dezvoltată, ea va face ca în viitor să putem întîlni mai des pe ecrane chipuri reprezentative pentru contemporanii noştri, personalităţi vii şi dinamice, capabile să satisfacă exigenţele artei cinematografice.



LEOPOLDINA BĂLĂNUŢĂ



BARBU BARANGA



FLORENTINA LUICAN



MARIANA POJAR

Dintre cei 30 de candidaţi la rolul principal al filmului *La vîrsta dragostei*, Barbu Baranga a dat cele mai slabe probe fotografice. Mai tîrziu am aflat că acest lucru se datora iluminării. A fost invitat şi la probele filmate. Barbu Baranga a venit blazat, sigur de insucces. Nu s-a emoţionat în faţa aparatului de filmat, era degajat, vorbea natural, călca firesc. L-am întrebat atunci pe colaboratorul meu, regizorul Petre Popescu, cum vede rolul. „Greu de făcut, mi-a răspuns el. Eroul scenariului dumneavoastră nu are nimic excepţional. E un tînăr oarecare din zilele noastre. Va fi foarte greu de realizat." N-a fost greu de realizat. Desigur, încercările la care l-am supus pe actor au fost multe şi grele.

Îmi pare bine că l-am întîlnit pe Barbu Baranga. A realizat „un Mihai" aşa cum mi l-am imaginat. Îi prevăd un frumos viitor în film, multe roluri.

Francisc Munteanu

Leopoldina Bălănuţă este o actriţă de teatru căreia nu ştiu de ce i s-a creat faima că n-ar fi „cinematografică". Partea mai gravă a lucrurilor constă în faptul că „faima" aceasta a ajuns la urechile actriţei, creîndu-i anumite complexe, mai ales în prima parte a filmărilor. Dar, pe parcursul realizării rolului din *Pisica de mare*, relativele dificultăţi de fotogenie au fost compensate de talentul actriţei, de forţa ei de interiorizare.

Pentru regizor, un neprofesionost sau un actor de teatru creează cam aceleaşi greutăţi. Primul trebuie învăţat să joace film, celălalt dezvăţat să joace teatru. Leopoldina Bălănuţă, actriţă de mare sensibilitate, s-a deprins cu specificul artei filmului. Deşi debutantă, în jocul ei există foarte puţine note teatrale. Cred că, bine distribuită şi bine condusă de regizor, ea poate da rezultate excepţionale în roluri care cer o profundă interiorizare.

Gheorghe Turcu

Eleva Florina Luican, remarcată într-un program artistic al unei școli medii din Capitală, a cîștigat concursul pentru Liorica, principalul rol feminin din filmul *Un surîs în plină vară*. Deși inegală la probe, ea a inspirat totuși speranțe, dovedind inteligență și sensibilitate, apropiindu-se cu căldură de rol, receptivă la valorile lui. În timpul filmărilor, eforturile pe care le-a făcut, firescul comportării sale, simțul măsurii și spontaneitatea sa, au transformat speranțele în încredere. Rămîne ca prezentarea filmului în fața spectatorilor să ne ofere certitudini.

Geo Saizescu

Cuplul tinereții din filmul *Anotimpuri* (episodul *„Incertitudini"*) a fost și cel al debutanților Magda Popovici și Cornel Dumitraș. Ea este sensibilă și imaginativă, controlată pînă la limita rutinei (oh, da, o dată ce ai avut succese pe o scenă, ești terorizat de propriile-ți mijloace cu care l-ai cîștigat), el este poetic, temperamental și inventiv, dar... prea inventiv, ceea ce, totuși s-o recunoaștem, deși ne dă de furcă nouă regizorilor, e farmecul inimitabil și prețios al tinereții, mai ales artistice.

Savel Știopul



MAGDA POPOVICI



ȘERBAN CANTACUZINO

GHEORGHE DINICĂ

Gheorghe Dinică, deși are în *Comoara de la Vadul Vechi* rolul episodic al unui activist de partid, dovedește că poate să susțină, cu strălucire și, aparent, fără nici un efort, partituri actoricești ample și complexe. Capabil să se impună nu numai atenției, dar și memoriei spectatorului, Dinică va da foarte mult ecranului romînesc dacă nu vor lipsi rolurile... și regizorii. Pentru cei doi îndrăgostiți, am căutat două „figuri" care să contrapuncteze drama aspră și peisajul arid al filmului, reprezentînd acele „luminișuri și elanuri" despre care vorbeam cu alt prilej. Cred că le-am găsit în persoana studenților Mariana Pojar și Ion Caramitru. Am scontat pe faptul că ei vor întruchipa noul nu numai pe plan tematic. Ei aduc în film o sensibilitate și o dinamică nouă, a zilelor noastre. Același lucru în privința celui de-al patrulea debut, Dorina Nilă Bentamar, care are un rol redus ca dimensiuni și e obligată să tacă tot timpul. Ea însă, ca și ceilalți, va vorbi sper cu elocvență spectatorilor.

Victor Iliu



ȘTEFAN IORDACHE

Am încredințat rolul lui Andrei Sabin studentului Ștefan Iordache. Nu văd în asta o mare cutezanță. E un lucru obișnuit în cinematografiile cu tradiție, ca roluri de cea mai mare importanță să fie încredințate unor actori necunoscuți.

Ștefan Iordache s-a impus dintru început, pentru că în jocul său, încă nesigur pe scenele minuscule ale Institutului de artă teatrală și cinematografică, ne lăsa să întrevedem în film o partitură actoricească promițătoare; nu un licean fad și fals „interiorizat", ci un adolescent dinamic, receptiv la lumea exterioară și capabil să iradieze el însuși acea lumină pe care o conferă omului setea de a cunoaște. Era tocmai ceea ce trebuia pentru personajul creat de Titus Popovici.

Mihai Iacob



CORNEL DUMITRAȘ



ION CARAMITRU



„STRĂINUL" LA ULTIMUL TUR DE MANIVELĂ

MULŢI DINTRE CITITORI AU FĂCUT DESIGUR CUNOŞTINŢĂ CU STRĂINUL DIN PAGINILE ROMANULUI CU ACELAŞI NUME AL SCRIITORULUI TITUS POPOVICI. DESPRE ECRANIZAREA ROMANULUI, REVISTA NOASTRĂ A MAI AVUT PRILEJUL SĂ SCRIE. FILMUL ESTE CONCEPUT ŞI REALIZAT ÎN CADRUL AUTENTIC AL LOCURILOR CARE L-AU INSPIRAT PE SCRIITOR. REGIZORUL MIHAI IACOB, CUNOSCUT CA REALIZATOR AL FILMELOR SETEA, DARCLÉE ŞI CELEBRUL 702, S-A MUTAT ÎN VARA ACEASTA, ÎMPREUNĂ CU ÎNTREAGA SA ECHIPĂ, LA ARAD. NU DE PUŢINE ORI LOCUITORII MAI VÎRSTNICI AI ORAŞULUI AU FOST UIMIŢI DE VERIDICITATEA CU CARE STRĂZI ÎNTREGI SAU CUNOSCUTE LOCALURI PUBLICE AU FOST RECONSTITUITE PENTRU A REDA PE PELICULĂ ARADUL DIN PREAJMA ANILOR 1945.

DE PE FUNDALUL TULBURAT DE EVENIMENTELE ACELOR ZILE, SE DESPRIND, LUMINOASE, FIGURI ALE COMUNIŞTILOR ŞI UTECIŞTILOR. ALĂTURI DE INTERPREŢI CA ARTISTUL POPORULUI COSTACHE ANTONIU, ŞT. CIUBOTĂRAŞU, FORY ETTERLE, GEORGE MĂRUŢĂ, ARTIŞTI EMERIŢI, SE NUMĂRĂ ŞI O SEAMĂ DE TINERI DEBUTANŢI AI ECRANULUI CU CARE PUBLICUL VA FACE CUNOŞTINŢĂ LA PREMIERĂ.

ULTIMUL TUR DE MANIVELĂ LA ACEST FILM, CARE SE ANUNŢĂ DREPT UNA DIN REUŞITELE CINEMATOGRAFIEI NOASTRE ÎN 1963, A FOST TRAS LA ARAD, PE STRĂZILE ORAŞULUI, AŞA CUM I-A SURPRINS FOTOREPORTERUL NOSTRU KELENT FRANCISC.

P. I.



MIGRAŢIA STELELOR

După descoperirea sa de către Columb, continentul american a alimentat secole de-a rîndul marile tentaţii migratoare de pe continentele „bătrîne". Ultimul episod al acestui miraj l-a constituit migraţia stelelor. A stelelor de cinema. Le atrăgea faima unui orăşel cu nume poetic din însorita Californie (Hollywood tradus foarte liber ar însemna ceva în genul „Pădure veşnic verde"). Oraşelul acesta impusese lumii personalităţi ca: Griffith, Mack Senett, Buster Keaton, Chaplin, Carole Lombard, Mabel Normand, Mary Pickford, Lionel Barrymore, Douglas Fairbanks etc. Nu trebuie însă să înţelegem această atracţie la un mod prea romantic. Dincolo de „pădurea veşnic verde" se aflau cecuri şi contracte promiţătoare, o publicitate care asigura revistelor ilustrate din aproape toată lumea pagini pe care se răsfăţau surîzătoare şi ademenitoare danturile şi picioarele marilor vedete. Nimeni nu-şi dădea seama pe atunci că proprietarii marilor companii cinematografice americane dădeau o dublă lovitură. Îşi asigurau prezenţa celor mai valoroase personalităţi ale filmului mondial, iar pe de altă parte loveau sub centură cinematografiile rivale. Un astfel de rival îl constituia cinematografia suedeză. Trei mari realizatori, Mauritz Stiller, Victor Sjöström, Benjamin Christensen şi neuitatul interpret al lui Gösta Berling, actorul Lars Hanson, erau grupaţi în jurul puternicei şi prestigioasei case producă-



SIMONE SIGNORET







MAREA ACTRIȚĂ FRANCEZĂ SIMONE SIGNORET (THÉRESE RAQUIN, VRĂJITOARELE DIN SALEM, DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE) A REALIZAT DE CURÎND O CREAȚIE IMPRESIONANTĂ ÎN FILMUL ZILE ȘI ORE REGIZAT DE RENÉ CLEMENT, ÎN CARE ESTE EVOCAT UN EPISOD DIN TIMPUL OCUPAȚIEI GERMANE.

toare „Svenska". Primul a fost „corupt" Victor Sjöström. L-au urmat Mauritz Stiller însoțit de Greta Garbo, apoi Benjamin Christensen și Lars Hanson. De atunci, nimeni n-a mai auzit vorbindu-se de „Svenska". Lovitura țintise bine.

După acest prim război de culise cîștigat, Hollywoodul își intensifică internaționalizarea subiectelor de filme pe măsură ce reușește să denaționalizeze vedetele emigrate. În acest amalgam internațional de subiecte, Greta Garbo se descurcă bine, și lumea întreagă i-a cunoscut și admirat arta. Sjöström reușește cu greu să realizeze ceva cît de cît aproape de *Proscrișii*, cu *Vîntul*. Dar ca și vîntul din preerie, filmul acesta nu-i aduce și bani. Produce pelicule comerciale pînă în 1931 cînd, scîrbit, se reîntoarce în patrie. Izbutește să mai facă un film lipsit de importanță în 1937, în Anglia, iar după 21 de ani de anonimat, presa îl consemnează ca interpret într-un film de Ingmar Bergman.

Mauritz Stiller care o descoperise și lansase pe Greta Garbo este despărțit de marea vedetă și produce cîteva filme cu totul neinteresante. Bolnav, descurajat, se reîntoarce în Suedia unde moare în 1928.

Christensen n-a mai putut nici el relua vechile succese și după multe peregrinări își sfîrșește viața ca proprietar de sală de cinema în Danemarca, țara sa de baștină.

A urmat la rînd emigrația germană. Primii sosiți au fost Erich von Stroheim, Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg. Cariera cinematografică a junkerului vienez von Stroheim a fost prodigioasă, dar ca și Griffith, Hollywoodul l-a trădat. Lubitsch s-a îmbogățit realizînd comerț cu peliculă pe gustul băcanilor și proprietarilor de bodegi. Von Sternberg care mai păstra ceva din tradițiile kammerspiel-ului a avut prin *Salvarea vînătorilor*, *Pescărușul*, *Nopțile din Chicago* și mai ales *Damnații oceanului*, o oarecare influență asupra dezvoltării artei cinematografice, dar, în cele din urmă, a derapat și el, mulțumindu-se deseori să confecționeze rețete prefabricate, povești cu facile happy-enduri. Emigrația germană devine masivă după inflația din 1924. Banca Morgan a ajutat cinematografia germană să supraviețuiască, așa cum îl ajută funia pe spînzurat căci, în schimbul împrumuturilor bănești, stelele de pe Rin au trebuit să-și schimbe domiciliul trecînd oceanul.

Pe nisipul fierbinte al golfului californian au debarcat Friederich Murnau, Wilhem Plumpe, Alexander Korda, Paul Leni, Ludwig Berger, Ewald André Dupont, Emil Jannings, Lupu Pick, Conrad Veidt, Lya de Putti și o numeroasă echipă de scenariști, operatori, scenografi. Dintre aceștia doar Murnau a reușit să dea la Hollywood ceva pe măsura creației anterioare, prin *L'Aurore*.

Mai norocoasă a fost emigrația engleză. (Poate și pentru faptul că englezii veneau — ca să zicem așa — dintr-o țară soră — măcar ca limbă!). Sau poate, mai degrabă, pentru că au constituit la Hollywood o colonie puternică, o veritabilă castă insulară. Din colonia engleză s-au detașat cîteva mari talente ca Errol Flynn sau Basil Rathbone. Printre emigranții europeni se mai găseau polonezii Jan Kiepura și Pola Negri (care și-a înscris numele printre primele „vamp"), francezul Charles Boyer, Edward G. Robinson, iar — ceva mai tîrziu — suedeza Ingrid Bergman, fermecătoarea apariție a ecranelor din anii 1940, actrița pe care aproape toți regizorii o puneau să joace numai în prim planuri.

Pe foarte puțini înălțîndu-i, pe cei mai mulți distrugîndu-i, Hollywoodul a reușit pînă în 1930 să lichideze două din principalele școli cinematografice europene (suedeză și germană). Dar Hollywoodul a lichidat o dată cu realizatorii europeni emigrați și propriile sale glorii (Griffith). Trecut pe listele negre ale producătorilor (un preludiu la maccartysm!), Griffith a fost îndepărtat de pe platourile de filmare după ce s-a îndatorat pe toată viața băncilor, prin realizarea filmului *Intoleranță*. Anul trecut dragostea și truda arhivarului de cinematecă Robert Youngson ne-a readus pe ecran, ca lumina călătoare a stelelor de mult apuse, rîsul fermecător al comicilor din marea epocă a filmului mut (*Vîrsta de aur a comediei* și *Cînd comedia era rege*) acel umor adeseori absurd și convențional, dar pe care, pînă azi, nimeni nu l-a egalat. Ce dureros sună în imaginile adunate de Youngson rîsul crispat, ca un țipăt, al celor care au înveselit generații de-a rîndul, dar s-au stins săraci și uitați. Buster Keaton (Malec)— omul cu figura de piatră pe care contractele îl obligau să nu rîdă sau să zîmbească pe platoul de filmare și nici în viața particulară, inocentul Harry Langdon cu chipul de bébé lunatec, drăgălășenia întruchipată care se numea Carole Lombard, toți au pierit în mod tragic îngropați de proaspetele și indiferentele ziduri hollywoodiene. Ziarele anilor trecuți ne-au adus vestea morții lui Mack Senett și, la puțin timp, pe cea a lui Oliver Hardy, neegalatul „Bran" din popularul cuplu Stan și Bran. Presa occidentală semnala atunci că marele maestru creator al comediei mute americane, Mack Senett a murit într-o cumplită sărăcie și cita faptul că acesta n-a avut bani să-și plătească avionul pînă la Paris, invitat fiind o dată la unul din festivalurile Cannes. În ceea ce îl privește pe Oliver Hardy, lumea întreagă știe că a murit într-un spital-azil pentru săraci, orb, paralizat, uitat de Hollywoodul la a cărui glorie trecută contribuise.

Tragicul sfîrșit al lui Marilyn Monroe, copilul răsfățat al Hollywoodului, împinsă anul trecut la fatalul act al sinuciderii în plină tinerețe și forță creatoare de către infernala mașinărie cinematografică americană a tras din nou semnalul de alarmă. Ca și pocnetul sec al pistolului Colt cu care jucase în atîtea filme hollywoodiene, cunoscutul actor mexican Pedro Armendariz și cu care și-a pus capăt zilelor în vara acestui an.

Hollywoodul se năștea și murea totodată, după părerea lui René Clair, în ziua în care producătorul Irving Thalberg l-a izgonit din studiouri pe Erich von Stroheim. Murea Hollywoodul lui Griffith și Chaplin, se năștea epoca „giganticii mașini de fabricat cîrnați", cum numea cu amărăciune Stroheim molohul cinematografic american. Același Stroheim care la premiera filmului său *Văduva veselă* s-a ridicat în picioare și a țipat spre public: „Singura mea scuză că am realizat o astfel de oroare este aceea că am nevastă și copii de hrănit". Și, citîndu-l pe René Clair după o amară experiență în studiourile americane: „Doar naivii pot să creadă că este o întîmplare faptul că de 20 de ani nici un nou Griffith, nici un nou Chaplin nu s-a mai născut. Pur și simplu din obișnuință le mai spunem pe nume realizatorilor americani. Cu rare excepții, semnăturile lor nu au nici o semnificație în plus față de semnăturile de pe bancnote... Numele pe care le citim nu sînt decît acelea ale funcționarilor unei administrații atotputernice și anonime..."

Într-o piesă a lui Mihail Sebastian un personaj spune, printre altele, că o stea tocmai de aceea este stea pentru că niciodată nu se abate de la drumul ei... Toate stelele migratoare de care am vorbit se născuseră pe pămînt european, aveau o patrie, un cămin. Abătîndu-se de la drumul lor, strălucirea le-a pălit. Iar excepțiile, ca în orice regulă, nu fac decît să întărească regula. Pentru că o stea nu se abate niciodată de la drumul ei...

Atanasie TOMA

EI IUBEAU CERUL

În ciuda titlului convenţional, filmul e simplu, sincer, autentic. O evocare cam documentaristică, în prima parte, a pionierilor aviaţiei cu reacţie, a efortului încordat pentru fiecare mie de metri smulsă înălţimilor. „Decolarea" în acţiune — îngreunată de abuzul notaţiilor tehnice — ne aduce în lumea cabinetelor unde se concep planurile îndrăzneţe, dar îndelung elaborate spre a nu primejdui viaţa piloţilor de încercare a prototipurilor moderne. Dar filmul se „redresează" pe parcurs, stîrnind nu numai un interes general istoric, ci şi unul concret individual pentru soarta eroilor.

Între liniştea studiului şi agitaţia aerodromului se desfăşoară viaţa obişnuită a acestor oameni neobişnuiţi care gîndesc cu ani înainte, se avîntă mai departe ca toţi ceilalţi, şi înfruntă moartea cu luciditatea calmă a celui conştient de nobleţea misiunii sale.

Realizatorii-scenarişti: Agranovski-Agranovici, regizor: Tatiana Lioznova, nu-şi propun să înalţe un monument impozant al eroismului; îl reînvie cald (deşi uneori cu stîngăcie) pe baza faptelor reale întreprinse de acea echipă perseverentă, însufleţită, care în timpul războiului antifascist a început să experimenteze noile aparate cu reacţie. Sub aparenţa calmă a conversaţiilor tehnice din cabinetele Centrului de experimentare, a farselor amicale puse la cale de tinerii piloţi, în acest punct-oază din spatele frontului pulsează o existenţă febrilă, la fel de expusă, de riscată ca şi în prima linie. Ne place această mentalitate apropiată, modernă, de loc romanţioasă (deşi regizoarea e femeie) cu care se discută despre curaj, patriotism; ea ne aminteşte filmul *Nouă zile dintr-un an*. E limpede că realizarea lui Romm a slujit îndeaproape ca model regizoarei Lioznova. Regăsim atmosfera încordată a experimentului, pasiunea lucidă a studiului ştiinţific, solidarizarea, întru bucurie, a celor ce concep şi a celor ce finalizează opera tehnică. Recunoaştem chiar — şi de aceea eroii ne devin mai familiari — mulţi actori din distribuţia filmului *Nouă zile*. E poate un mic truc al regizoarei de a ne „forţa mîna" pe baza unor simpatii anterior cîştigate? Nu i-l reproşăm, dar trebuia să vegheze ca interpreţii să aducă un plus de originalitate faţă de rolurile anterioare. Inginerul-constructor jucat de un bun actor de film pe care l-am admirat şi în *Niciodată*, E. Evstigneev, reeditează atitudinea sa de tehnician mereu preocupat, aparent distant, sceptic, pe care şi-a impus-o în celelalte creaţii. De asemenea, cîteva chipuri din planul doi, refac, pînă la confundare, tipurile de succes din *Nouă zile*. Acolo unde intervin personaje fără inspiraţii anterioare (Kolkin, soţia sa), regizoarea lucrează fructuos cu actorii, îi stimulează. Astfel întîlnim un Ribnikov (chiar dacă vădit maturizat) emoţionant prin simplitatea elanului, prin dăruirea sa pînă la sacrificiu, şi avem revelaţia unei sensibile, pregnante personalităţi artistice: S. Svetlicinaia. La început doar corectă în rol, tînăra interpretă izbucneşte deodată, în scena morţii lui Kolkin, cu o neaşteptată forţă, de mare intensitate dramatică. Nobleţea durerii stăpînite, discreţia sentimentului, sugerînd frumuseţea morală a eroinei, o impun definitiv spectatorului ca pe o veritabilă actriţă. De altminteri, toate aceste secvenţe sînt lucrate şi din punct de vedere regizoral-plastic cu o eleganţă deosebită. Detalii simple: motocicleta ce-şi aşteaptă zadarnic stăpînul pe aeroport; ochii înceţoşaţi ai soţiei aviatorului, liniştea cutremurătoare din sala unde colegii lui Kolkin ascultă, imprimate pe banda de magnetofon, ultimele cuvinte ale pilotului înainte de prăbuşire, şi o dramă întreagă e consumată cu economie de mijloace artistice, dar cu maximum de efect.

Risipită pe parcurs în precizări tehnico-istorice, inutile într-un film artistic, într-un abuz de retrospective şi procedee convenţionale „stop-cadru", drama cinematografică îşi concentrează forţa artistică, originalitatea înspre final, impresionînd spectatorul. Aici se sintetizează priceperea regizoarei de a se exprima limpede, sobru, expresiv, realizînd momente de autentică emoţie.

Al. CREŢULESCU

MARTA A GĂSIT ÎN EVA POLAKOVA O BUNĂ INTERPRETĂ. ESTE EDIFICATOR GROS-PLANUL PENTRU JOCUL MATUR AL ACTRIŢEI





PE PATUL DE SPITAL, PAVEL E ÎNCĂ PRADĂ OBSEDANTELOR AMINTIRI DE RĂZBOI.

MOARTEA ARE UN NUME

Se știe că filmul, artă receptivă la influențele literare, devine greoi, plictisitor, atunci cînd i se impun, fără diferența specifică, modalitățile de exprimare ale teatrului sau prozei. Transpunînd pe ecran romanul „Moartea se numește Engelchen", scenariștii Miroslav Fàbera, Jan Kadar și Elmer Klos au știut să găsească puntea de legătură dintre o artă și cealaltă. Romanul nu este *copiat*, ci *repovestit cinematografic* (de unde o selectare a faptelor, o altă organizare a episoadelor, punerea unor noi accente dramatice). Și dacă în cadrul literaturii cehoslovace contemporane romanul lui Mňačko este socotit ca foarte bun (în 1961 a fost distins cu Premiul Național al Uniunii scriitorilor cehoslovaci), în cinematografie *Moartea se numește Engelchen* merită de asemenea un calificativ bun (confirmat, de altfel, pe plan internațional de Medalia de aur a celui de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova).

Autorii scenariului au avut curajul să folosească în film, din abundență, un procedeu prin excelență literar: retrospectiva, flash-back-ul. Participînd la ecranizare, regizorii Elmer Klos și Jan Kadar nu s-au mulțumit doar cu aplicarea procedeului în forma sa rudimentară. Desele întoarceri în timp se contopesc cu gîndurile, cu preocupările, cu frămîntările de azi ale eroului. Povestirii emoționante, în cea mai mare parte făcute la persoana întîi, cu un pregnant caracter memorialistic, din roman i s-a găsit, prin această integrare perfectă a suitei de flash-back-uri în evenimentele prezentului, o soluționare cinematografică potrivită. Am avut sentimentul că ne aflăm în fața unuia din puținele filme la care retrospectiva nu stînjenește, ci împinge înainte acțiunea.

Această structură a dramaturgiei filmului nu a fost aleasă de realizatori la întîmplare. Imobilizat în patul de spital, Pavel Kubec (personajul principal) reconstituie, din vălmășagul impresiilor adunate, viața sa de partizan. Memoria lui Pavel, nu întotdeauna coerentă, cu ezitări și incertitudini în fixarea detaliilor (de unde revenirea la unele momente abia conturate la început), devine, la figurat vorbind, un al doilea ecran cu ajutorul căruia spectatorii descoperă întîmplări din trecut.

Cel mai interesant ni se pare rezolvată în *Moartea se numește Engelchen* problema eroismului. Noțiunii acesteia, des invocată mai ales în astfel de împrejurări, i se conferă o sferă mai largă, mai umană. Eroismul nu mai este redus la acțiunea unui individ (lui Pavel, repetarea mecanică a acestui titlu i se pare o jignire la adresa ideilor pentru care luptase), ci capătă coeficientul mulțimii, al colectivității umane. În acest fel, eroismul este eliberat de atributele egoismului (bravadă, înfumurare) și capătă certitudinea necesității. În episoadele care-i revin în minte, Pavel nu se imaginează aproape niciodată pe primul plan al acțiunii. El se simte un participant, un om util, dar nu un personaj înzestrat cu însușiri extraordinare. În filmul ceh există și o eroină puțin obișnuită, Marta. Canoanele nu sînt respectate nici în acest caz. Marta nu e prototipul eroinei perfecte. Ea are însă capacitatea de a se dărui cauzei. Față de carte însă, personajul cinematografic capătă o nuanță stranie din cauza prezentării prea „în treacăt".

Fără a egala paginile patetice sau interludiile de natură lirică ale cărții, filmul lui E. Klos și Jan Kadar are calitatea de a descifra (și a dezvălui) universul intim al personajelor. În conștiința lui Pavel se duce o aprigă dispută despre culpabilitate și inocență, despre curaj și lașitate, despre viață și moarte. Obsedante sînt mai ales fragmentele care caută să reconstituie momentele de lașitate sau trădare. Războiul a strivit inocența. Culpabilitatea sau non-culpabilitatea au căpătat acum alt conținut. Sensul acestor noțiuni se judecă în funcție de cauza pentru care lupți. Forța de sacrificiu capătă astfel o valoare deosebită, iar trădarea este acuzată fără milă. Pavel se frămîntă pentru a stabili acum, după ce lupta este sfîrșită, adevărul asupra unor întîmplări trăite aievea. În flash-back-uri tema vieții și cea a morții se înfruntă hotărîtor (două momente reprezintă puncte de vîrf: pentru dorința de a trăi, clipa în care Pavel simte că-i revine viața în corp, iar tema morții e legată de arderea satului Ploština). Simbolul abia văzut, dar, mereu simțit al morții, îl reprezintă în film Engelchen (în traducere „îngeraș"). Și în cazul lui Engelchen filmul a rămas în urma cărții, personajul nefiind foarte clar pentru spectatori (de aceea apare oarecum inexplicabilă și atitudinea lui Pavel).

Am fi dorit o mai viguroasă realizare a secvențelor care descriu lupta disperată ce se dă pentru salvarea lui Pavel de la paralizie. Această parte din film (respectiv, prezentul) este mai sărac oglindită, poate și datorită faptului că două personaje importante din roman, doctorul Brazda și sora Eliška, apar destul de șters în povestirea cinematografică.

Regizorii E. Klos și Jan Kadar au știut să realizeze prin intermediul acțiunii analiza psihologică, cu mijloace de film dintre cele mai moderne. Un montaj excelent (se poate vorbi chiar de un joc halucinant de gînduri și realități obținut prin montaj), o imagine de foarte bună calitate și un interpret de o rară sensibilitate (Jan Kacér) împlinesc această interesantă producție cinematografică.

AI. RACOVICEANU

cinema

CRONICA

90 de minute de plictiseală

(„Arhiva secretă de pe Elba")

Cică un țăran s-a dus la meșter cu o bucată de fier să-și facă plug. Dar meșterul, nepriceput, a încercat rînd pe rînd un plug, apoi un cuțit de plug, un topor, o custură. Văzînd că nu-i reușește nimic, a aruncat fierul înroșit într-o găleată cu apă. Și în timp ce apa sfîrîia în jurul fierului încins, nepriceputul a exclamat satisfăcut: iată, ți-am făcut un sfîrîiac! Cam așa s-au petrecut lucrurile și cu romanul de succes „Ascunzătoarea de pe Elba" de Nasibov, ecranizat de studiourile Defa. Din excepționalele peripeții ale ofițerului din serviciul de informații pornit să găsească și să captureze arhiva cu listele agenturii de spionaj nazist, n-a mai rămas pe ecran decît ceva cu totul minor, în genul „sfîrîiacului" lui Creangă.

Cauza nereușitei acestei adaptări ni se pare a fi scenariul scris cu o platitudine stridentă de Peter Brock. Nu am întrezărit pe parcursul filmului o preocupare cît de mică, dacă nu pentru originalitate, atunci măcar pentru o tratare a acțiunii potrivit cerințelor genului de aventuri. S-ar putea obiecta că realizatorii au dorit să dezbrace acțiunea de haina aventurii pentru a face loc analizei caracterelor, pentru a adînci psihologia eroilor. Ar pleda (poate) pentru aceasta distribuția bogată în actori talentați, verificați în roluri de dramă, ca Günther Simon, Helga Göring, Hans Klering sau Hans-Peter Minetto. Dar ipoteza nu stă în picioare. În primul rînd pentru că personajele filmului au fost concepute sec, schematic, în stil de rezumat al unui proces-verbal. Iar în al doilea rînd pentru că genul de aventuri se împacă foarte bine cu toate implicațiile dramatice ale existenței umane. (Amintim în treacăt excelentul film al regizorului ceh Zbyneck Brynich *Omul cu două fețe* — în care actorul Jiri Vala a realizat poate cea mai valoroasă creație dramatică din activitatea sa. Studiourile Defa ne-au oferit, de asemenea, recent o demonstrație a vastelor posibilități ale genului, prin filmul *Strict secret*.)

Scenariul lui Peter Brock alătură, după o concepție greu de sesizat, momente disparate din carte, ceea ce face ca fără o prealabilă lectură a romanului, filmul să nu fie înțeles. Spectatorul nu poate fi convins de veridicitatea celor văzute, atîta vreme cît scenariul nu a făcut altceva decît să fragmenteze acțiunea într-o șaradă polițistă, asemănătoare unei anecdote fără poantă. Lipsindu-i pe eroi de antecedente biografice (bogate în carte), suprimîndu-se personaje sau trăsături de caracter, esențiale pentru evoluția acțiunii, sîntem adeseori nevoiți să le acordăm realizatorilor filmului un credit mult prea mare în explicarea mobilurilor. Arbitrarul în construcția intrigii, arbitrarul în introducerea unor personaje sau suprimarea altora pare să rămînă, în ultimă instanță, unicul criteriu al acestei adaptări cinematografice. Invizibil de data aceasta este regizorul Kurt Jung-Alsen, care în *Jurnalul soldatului Pooley* își cîștigase aprecierea spectatorilor noștri. Regia nu s-a ostenit să puncteze desfășurarea acțiunii nici măcar cu întregul bagaj al „ortografiei" cinematografice (ca să nu mai vorbim de recuzita din arsenalul genului, ca suspensia, etc.).

Preocupările de decupaj par a se reduce la enchainé-urile de la începutul filmului, după care punctuația este invizibilă, ritmul lent, obositor. Sîntem pur și simplu surprinși citind semnătura acestui talentat regizor german pe genericul unei pelicule plicticoase.

Nu credem că s-a orientat bine Direcția Rețelei Cinematografice și Difuzării Filmelor achiziționînd acest film nereușit.

A.T



omul cu ricșa

Omul cu ricșa dezvăluie spectatorilor noștri, mai mult decît filmele vizionate pînă acum, latura specific națională a cinematografiei japoneze. Dar nu e vorba de o producție înecată în pitoresc și nici de o stilizare modernă a obiceiurilor populare. Personajele filmului aparțin, sînt integrate unui univers folcloric bine definit. *Omul cu ricșa* nu are totuși nimic dintr-un film patriarhal. Marile sărbători, datinile, au un rol activ în viața oamenilor, le redau agerimea, forța, suplețea și o dată cu ele deplina bucurie sufletească.

Filmul regizorului Hiroshi Inagaki dovedește capacitatea de analiză specifică romanului cinematografic, fără a avea și stufozitatea la care conduce de multe ori acest gen. Tot ceea ni se narează este legat de erou și intens trăit de acesta. Iar întîmplările prin care trece Matsugoro sînt firești. Ele aparțin vieții zilnice. Personajele filmului se cunosc printr-o întîmplare mai mult sau mai puțin banală (accidentul unui copil), se apropie, încep să trăiască alături. Moartea tatălui copilului, împrejurările vieții (plecarea la școală) sau caracterul nepotrivit al tînărului îi despart însă, îi fac să-și piardă legătura sufletească.

Povestea „omului cu ricșa" se scurge astfel uneori veselă, alteori gravă, dar niciodată sumbră, dezolantă. Filmul japonez nu pledează pentru izolare, nu repetă — într-o variantă orientală — filozofia însingurării. Cu toate tristețile din viața sa, Matsugoro este un caracter optimist. Eterna tinerețe a „omului cu ricșa" îi e dată, în primul rînd de copii. Ei sînt o prezență vie, clocotitoare în film. Fiecare etapă a vieții lui Matsugoro este punctată de atmosfera zburdalnică pe care o aduce cu ea copilăria.

Orice secvență din opera lui Inagaki adaugă un detaliu în plus la conturarea chipului, de o emoționantă umanitate, a lui Matsugoro. „Omul cu ricșa" a fost gîndit (și realizat deplin) ca un erou ce urmează să reprezinte o chintesență a experienței de viață a poporului. Caracterul său îmbină armonios gingășia cu robustețea. Îndeletnicirea sa concretă (purtatul ricșei) nu dă nici o clipă senzația de umilire. Matsugoro străbate cu același pas elastic străzile orașului. Cînd duce un om drag, fața i se însuflețește. Cînd nu, rămîne dură, tăiată, parcă în piatră. O simplă nuanță fizionomică oglindește starea sufletească a personajului. Între Matsugoro

① O FOTOGRAFIE CARE VORBEȘTE DESPRE EXPRESIVA COMPOZIȚIE A CADRULUI DIN FILMUL JAPONEZ.
② MATSUGORO ESTE CEL CARE READUCE SENINĂTATEA ACESTEI FAMILII.



și cei din jurul său are loc un simbolic transfer de energie. Primind de la copii, elanurile primei tinereți, Matsugoro se străduie să le înapoieze, să aducă celor din jur curajul, încrederea în forțele proprii (remarcabil e demonstrată această idee în secvența alergării).

Impresionanta existență a lui Matsugoro este oglindită obsedant și printr-un excelent lait-motiv vizual — imensele roți ale ricșei. Supraimpresionate, înlănțuind adesea cadrele sau pur și simplu prezente pe ecran alături de purtătorul ricșei, roțile compun un poem în imagini al efortului, al trudei mulțumite sau zadarnice, poemul anilor care se scurg. Și moartea eroului e vestită tot de roți. De data aceasta, nu numai de la una, ci de la mai multe ricșe. Și nu în mers, ci într-o bruscă oprire. Secvența care pregătește finalul, developată negativ, reconstituie — din cîteva fragmente — ceea ce își reamintește din viață Matsugoro. De o rară frumusețe plastică, secvența potențează la maximum laitmotivul ricșei.

Ar fi nedrept ca înainte de a încheia să nu amintim încă două calități ale filmului care el însele ar merita un articol. O culoare foarte discretă în nuanțe pastel și deosebita interpretare a lui Toshiro Mifune în rolul „Omului cu ricșa".

Al. R.

cine este ucigașul?







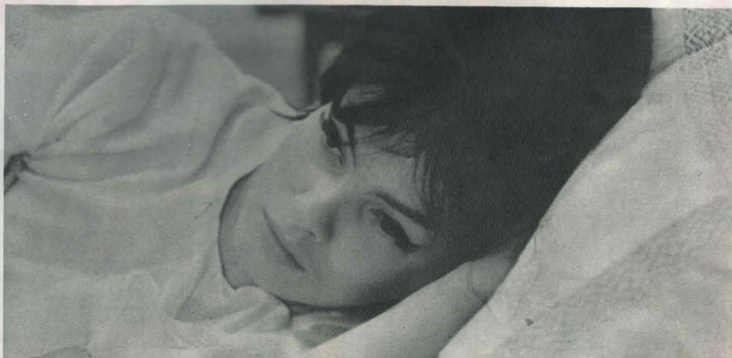
①—② UN CUPLU CARE IMPRESIONASE ÎN CENUȘĂ ȘI DIAMANT PRIN EXPRESIVITATEA JOCULUI SOBRU, MODERN: ZBIGNIEW CYBULSKI ȘI EWA KRZYZEWSKA, REAPARE CU SUCCES ÎN UCIGAȘUL ȘI FATA.

După ani îndelungi de specializare în domeniul filmului pe teme de război, cineaștii polonezi încep să-și demonstreze virtuozitatea și într-un alt sector dificil: pelicula polițistă. La scurtă distanță de *Taxiul morții*, iscusit condus cinematografic înspre un final, e drept cam „grand-guignol", apare pe ecranele noastre *Ucigașul și fata*, impunător ca regie și interpretare, fragil însă ca logică a argumentației dramatice. Un atentat asupra mașinii ce transportă bancnote într-o localitate obscură, casierița care scapă cu viață și întreprinde, alături de organele miliției, acțiunea de recunoaștere a criminalului; o fermecătoare poveste de dragoste amînată pînă după prinderea infractorului, sînt pilonii construcției cinematografice. Pe parcursul ei apar „fente" abile, derutări ale spectatorului în privința identificării ucigașului. În acest scop sînt folosite cu succes metodele clasice: fețele mascate, travestiurile, mîinile misterioase strecurînd pistolul în valiza pregătită de drum, vizitele nocturne și recunoașterile parțiale (ale eroilor între ei, nu și ale spectatorilor) ce declanșează apoi noi crime după sistemul aglomerării (ca să nu fie descoperit, ucigașul înmulțește numărul victimelor). Totul e realizat cu remarcabilul simț al veridicului ce caracterizează școala realistă poloneză chiar și în producțiile ei cele mai fanteziste, senzaționale. Peisajul straniu: litoralul pustiu, cu cerul rece, mohorît al Mării Baltice, peisaj în care se desfășoară acțiunea polițistă, mărește dramatismul, fără a scădea firescul povestirii. Naivitatea unor mobiluri ale intrigii (te întrebi de ce tocmai aici se presupune că va veni criminalul să-și cheltuiască banii; de ce e expusă atît de inabil viața fetei de către organele miliției; de unde apar banii însemnați cînd nici unul dintre cei de la masă nu e criminalul etc. etc.) sînt estompate de virtuozitatea regizorului și a colaboratorilor lui: compozitorul, maestrul de imagine, actorii, machiorul. Întîi ne-a izbit în film muzica: misterioasă, insinuantă, dar fără agresivități facile. Apoi „camera" ce se mișcă abil, înregistrează, comentează prin ritm, pauze, unghiuri, o atmosferă, o acțiune, un decor. Aparatul surprinde la început pe tînăra casieriță într-o încăpere sordidă și, fără a se înduioșa de existența ei, îi consemnează fugar solitudinea ca să o poată compara apoi cu noua situație ivită în viața fetei. (Discreta sugerare pune bazele unui interesant conflict psihologic, din păcate uitat pe parcursul intrigii, de către regizor). Din nou o încăpere, de data aceasta într-un somptuos hotel, într-o stațiune modernă, unde fata a fost invitată de miliție să-l identifice pe criminal. Obiectivul se face părtașul timidității cu care tînăra descoperă încăperea frumoasă, al bucuriei ei și apoi se retrage discret, lăsînd-o singură, ca s-ă n-o jignească. În această parte a filmului intervine un „miracol", și de acest miracol al preschimbării casieriței modeste, urîțele în primele cadre cinematografice, într-o superbă fată plină de prestanță, nu sînt străini trei factori: interpreta, operatorul, machiorul. Spectatorul nu realizează decît cu greu că e vorba de una și aceeași persoană. La început machiajul a urîțit obrazul frumos al actriței care ne fermecase în *Cenușă și diamant*, Ewa Krzyzewska, pentru ca apoi, în secvențele următoare să-i dea o strălucire neobișnuită, grație, prospețime, feminitate. Operatorul o filmează sub acea lumină specială prin care ecranul poate înfrumuseța cele mai aride trăsături. Evident, reușitei compoziției i se adaugă contribuția actriței care traversează cu degajare drumul de la fata stîngace, timidă, dar isteață — modesta casieriță din orășelul de provincie — la femeia modernă, sigură de sine, întreprinzătoare din final.

Mai puțin evidențiat ca de obicei, junele prim al ecranului polonez, Zbigniew Cybulski aduce ponderea cerută de rolul pozitiv pe care-l interpretează, dar și o exagerată efasare care-l depersonalizează. Zgîrcit caracterizat în scenariu, personajul ofițerului nu oferea remarcabilului actor posibilitățile fructificate în admirabile filme ca *Cenușă și diamant*, *Dragoste la 20 de ani*, *Arta de a fi iubit*.

Alice MĂNOIU

DE MIRACULOASA TRANSFORMARE A TINEREI MODESTE ÎN ACEASTĂ FRUMOASĂ FEMEIE NU E STRĂIN MACHIORUL, OPERATORUL ȘI MAI ALES ACTRIȚA: EWA KRZYZEWSKA.



cinema

PROFIL

TIHONOV

① MICIMAN PANIN, O CREAȚIE MAI VECHE A LUI TIHONOV, ÎN CARE ACTORUL ÎMPRUMUTĂ OFIȚERULUI DIN MARINA ȚARISTĂ, TRECUT DE PARTEA REVOLUȚIONARILOR, MULTĂ ENERGIE, GRAVITATE, SPIRIT DE DREPTATE.

Pe Tihonov îl reții de la prima vedere. Ca actor, îl cunoști însă de-abia atunci cînd te întîlnești cu rezultatul creator al muncii lui. Și o dată cunoscut îți amintești adesea de eroii realizați de el în filmele: *S-a întîmplat la Penkov*, *Miciman Panin* sau *Tragedia optimistă*. Un adevăr greu de crezut după ce ai vizionat aceste filme: viața lui Tihonov a fost plină de contradicții determinate de dorința acerbă de a deveni actor și — un timp — neputința de a-și evidenția calitățile.

Mînat de visul de a deveni actor, Tihonov a plecat din micul său oraș natal Pavlov Posada, la Moscova, unde a solicitat pur și simplu la studioul „Mosfilm", un rol. Nici un regizor nu l-a luat în seamă. Trist, Tihonov s-a reîntors în orășelul său. A început să muncească. A intrat la școala de meserii. A devenit strungar. Dar cu toate satisfacțiile muncii nu și-a uitat visul. Din nou la Moscova, trece examenul de admitere la Institutul de artă cinematografică. În al doilea an de studenție primește rolul Volodea Asmuhin din filmul *Tînăra Gardă*. Cînd și-a văzut chipul pe peliculă și cînd și-a dat seama de nivelul interpretării, Tihonov și-a făcut bagajele hotărît să părăsească pentru a doua oară Moscova. De această dată a fost însă reținut de profesori care i-au întrezărit talentul. În Institut a rămas totuși la stadiul de mediocru, la studioul de teatru al actorului de film, o vreme, cam la fel. Curînd i se încredințează în filmul *Maximka* rolul dificil al ofițerului Gorelov. Pentru prima dată el avea să joace alături de maeștri ai cinematografiei sovietice ca Boris Andreev, Mark Bernes și Astangov. Ajutorul lor a hotărît reușita rolului Gorelov. Cu timpul, pe scenă i s-au încredințat roluri interesante și complexe din operele lui Ostrovski sau eroi contemporani. Calitățile actorului încep să se contureze tot mai mult. Într-o zi cînd Slava — așa i se spunea — repeta un rol episodic, din sala goală a răsunat o voce: „Slava, ți-am găsit un rol minunat!" Era fostul său coleg, regizorul Sviatoslav Rostoțki. Cu rolul Matvei din filmul *S-a întîmplat la Penkov* a început de fapt activitatea cinematografică a lui Tihonov. În rolul Matvei și-a învins sfiala și tracul. A dovedit calități reale. El a redat emoționant caracterul contradictoriu al eroului, chipul complex, multilateral al muncitorului din zilele noastre. Tihonov e profund, e bogat sufletește, dar pentru a valorifica acestea în artă, a muncit mult.

E solicitat curînd pentru alte două roluri. În coproducția sovieto-cehoslovacă *Stele de mai* (regizat de S. Rostoțki) joacă în nuvela despre dragoste. Rolul său, aproape fără cuvinte, îi oferea largi posibilități de afirmare. Interiorizat, stăpînit, cu un bogat subtext emoțional — așa ne-a apărut locotenentul sovietic în interpretarea lui Tihonov. De altfel, profunzimea lăuntrică, stăpînirea, vorba de dincolo de cuvînt sînt caracteristicile care țin de personalitatea artistică a lui Tihonov și nu numai de rol. O privire, un gest, o mișcare, purtau în sine curățenia primului sentiment de dragoste, melodia luminoasă a iubirii, bucuria primăverii și a victoriei asupra fascismului.

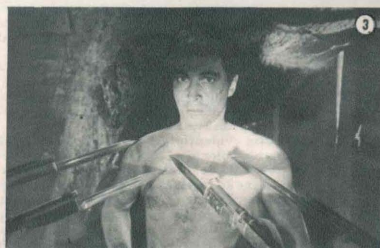
La studioul din Odesa primește curînd rolul mașinistului Raiskov în filmul *O întîmplare extraordinară*. Un rol total diferit de cele realizate pînă atunci. Filmul pornește de la un fapt de viață real. Tihonov l-a cunoscut personal pe eroul său, Viktor Siukovski — pe numele lui adevărat. La început i s-a părut prea timid, prea liniștit. L-a descoperit însă pe Viktor și expansiv, curajos. Personajul Raiskov trebuia să fie deci în același timp un om liniștit, timid, aspru, voluntar, curajos, întreprinzător și cu mult umor. „Știi, Slava, mie mi s-a părut că retrăiesc toate acele clipe care s-au petrecut așa cum le-ați redat voi", i-a mărturisit Viktor Siukovski lui Tihonov după vizionarea filmului. Tihonov a declarat într-o revistă că aceasta a fost una dintre cele mai mari bucurii din viața lui.

Curînd un insucces, rolul din filmul *Setea*, insucces datorat în primul rînd scenariului. Amărăciunea acestei nerealizări este ștearsă de marele său succes: rolul miciman Panin în filmul cu același titlu. Pentru prima oară i se încredințează interpretarea a trei tipuri diferite: cel al curajosului revoluționar gata să-și dea viața pentru salvarea tovarășilor lui, al intreprinzătorului ofițer de marină în ochii căruia se citește șiretenia și cel al unui filfizon care-și pierde timpul în saloanele pariziene. Actorul a dezvăluit o întreagă gamă de la nuanțarea fină pînă la comicul gros conceput în maniera filmului mut care a pus nu numai probleme de ordin plastic, dar și de mimică, pantomimă și de excepțională expresivitate. Un alt strălucitor succes: rolul marinarului din filmul *Tragedia optimistă* i-a îmbogățit lui Tihonov palmaresul realizărilor.

Adesea începutul e greu. Important e să-l poți înfrînge. Tihonov a reușit.

S. N.





② O NOTĂ DE POEZIE, LIRISM PROPRIE FILMELOR REGIZATE DE ROSTOȚKI, CARACTERIZEAZĂ ȘI CREAȚIA LUI TIHONOV DIN STELE DE MAI.

③ UN ROL PE CARE ȘI-L VISEAZĂ MULȚI TINERI ACTORI: MARINARUL ALEXEI DIN TRAGEDIA OPTIMISTĂ.

④ PENTRU TIHONOV ÎNTÎLNIREA CU DRAMATICUL PERSONAJ AL LUI VSEVOLD VIȘNEVSKI A CONSTITUIT O ETAPĂ HOTĂRÎTOARE A CREAȚIEI ACTORICEȘTI. CADRU DIN RECENTA ECRANIZARE A „TRAGEDIEI OPTIMISTE".



cinema MERIDIANE

reînnoirea filmului grecesc



Studiourile cinematografice din Grecia au produs în ultimul deceniu între 30 și 80 de filme anual. Cifrele sînt impresionante, dar ele spun prea puțin despre situația reală a cinematografiei grecești. Un număr mare de filme străine inundă literalmente piața, concurînd producția națională. Drept urmare, din cele 62 de filme grecești anunțate pentru stagiunea 1958—59 au rulat doar 46, iar din cele 80 de filme anunțate pentru anul 1960 au rulat numai 58. Celelalte au trebuit să mai aștepte.

Majoritatea producătorilor care au reușit să reziste concurenței se ghidează ferm după unul și același principiu: caracterul comercial al filmului. În consecință, se produc multe filme ieftine. Aceste filme lansează 2—3 șlagăre la modă sau sînt melodrame ieftine care flatează sentimentalismul superficial al micilor burghezi. Elocvente în acest sens sînt și titlurile lor, cum ar fi: *Unchiul din Canada*, *Mătușa din Chicago*, *Dragoste în rate*, *Bărbați în rate*, *Fraierul*, *Dragostea unei orfane*, *Păcatul unei nevinovate*. Evident, la crearea acestui climat cinematografic a contribuit și dorința de a concura ispita filmelor străine, adresate instinctelor.

Esteticianul grec Markos Avgheris scria însă recent că „datorită unei conjuncturi prielnice, ideile progresiste se afirmă azi cu putere în întreaga suprastructură a Greciei, dînd naștere unor opere minunate." Se pune întrebarea: e posibil ca cele spuse mai sus să excepteze cinematografia greacă? Firește că nu. Semnele unei producții cinematografice serioase au apărut. O întreagă pleiadă de prozatori și poeți greci cultivă azi în rîndurile publicului lor cititor gustul artei realiste. Ritsos, Elitis, Vretakos, prin expresia lor poetică concentrată, scot la iveală semnificația faptelor cotidiene, valorificînd întregul lor potențial poetic. Peisajul grec apare în această literatură ca un element legat de faptele omului, fără înfrumusețări. Schimbarea perpetuă a imaginilor în timp, redată admirabil de această literatură nouă, îi sporește virtuțile care nu pot să nu influențeze cinematografia. Proza lui Mirivilis, Venezis, Cosmas, Politis și a lui Dido Sotiriu a oferit descrieri fidele ale atmosferei incandescente ce a domnit în ultimul deceniu în Grecia. Toate acestea, determinate la rîndul lor de sensibilitatea și conștiința nouă dobîndită de poporul grec în cursul evenimentelor crunte ale istoriei sale contemporane, sînt fapte care au dus la nașterea unor noi concepții regizorale, la izolarea treptată a genului melodramatic și la încercarea de a aborda conflictele adevărate pe care publicul le cunoaște din viață.

Imediat după războiul civil cerința înnoirii cinematografiei grecești s-a impus cu vigoare. Au apărut noi regizori talentați: Gr. Grigoriu, Javelas, Cunduros, Thalasinos, Cakoiannis, Kanelopol, Alexandrakis și alții, caracterizați prin spiritul lor înnoitor, realist. Regizorii tinerei generații înlătură procedeele vechi ale filmelor încărcate cu scene idilice sătești, precum și atmosfera convențional-cosmopolită. Ei dau atenție ambianței, peisajului, luminii specifice Greciei (pe care spectatorii romîni au admirat-o în primele secvențe ale filmului *Fata în negru*), înfățișează pe ecran fragmente grăitoare de viață și cred cu toții în deviza: obiectivul — înainte de a reda frumosul — trebuie să vadă totul.

Filmele turnate de Gr. Grigoriu (și îndeosebi *Pîine amară* — 1951), cu o tendință paralelă celei a neorealismului italian, ca și filmele *Fata din port* și *Crăciun însîngerat*, reprezintă, toate trei, căutări rodnice în această direcție. Filmul lui Grigori Thalasinos, *Batalionul desculților*, e o mărturie realistă a chinurilor îndurate de copiii din Grecia ocupată de hitleriști. Aceleiași tendințe i se circumscriu *Lira sterlină falsă*, al lui Javelas, și filmele *Sfîrșitul creditului*, *Fata în negru*, *Stela* și *Electra*, în regia lui Cakoiannis.

Format în școala documentară din Anglia, Cakoiannis știe bine să redea semnificația obiectelor, să exploateze peisajul, valorificînd la maximum prin procedeele sale mișcarea firească a oamenilor în spațiu. Cakoiannis atacă multilateral realitatea, privește în față drama sărăciei *(Sfîrșitul creditului)*, critică prejudecățile sociale *(Fata în negru)*, analizează flagelul prostituției *(Stela)* și, în sfîrșit, apare în *Electra* matur, ca un artist îndrăzneț, găsind cu ingeniozitate echivalente cinematografice pentru tragedia lui Euripide. Și, ceea ce este cel mai important, „în Grecia despotismul străin al lui Egiste și trădarea Clitemnestrei au fost traduse în termeni contemporani", după cum scria André Gisselbrecht în revista „La nouvelle critique".

Creația cinematografică este însă îndeaproape urmărită de cenzură. E cazul filmului *Cartierul viselor* de Alexandrakis, masacrat literalmente de cenzură. Filmul, care a rulat și pe ecranele romînești, denunță mizeria cumplită a cartierelor muncitorești din Atena, în contradicție cu opulența centrului burghez al capitalei. El a fost realizat cu ajutorul populației din cartierul Asirmatos, nu pe platourile cinematografice, ci în locuințele și pe străzile cartierului, utilizînd mobilierul și obiectele casnice ale oamenilor săraci. „Dacă filmul a pierdut parțial din eficacitate — ne spunea anul trecut regizorul, aflat în trecere prin București — acest lucru se datorează intervențiilor sufocante ale unor foruri care au încălcat și în acest caz libertatea creației artistice".

Anul trecut, o dată cu *Electra* de Cakoiannis a fost distins la Cannes și filmul *Cerul* de Takis Kanelopol. Regizorul reconstituie în acest film cîteva episoade din războiul antifascist dus de Grecia în anii 1940—1941. „Regizorul — scria criticul cinematografic al revistei „Epitheorsi Thenis" — a știut să studieze adînc viața poporului și s-o redea pe ecran cu veridicitate și dragoste. Faptul că el nu s-a mulțumit să împletească o oarecare poveste de dragoste pe fundalul evenimentelor, subliniind atmosfera mohorîtă a epocii, e considerat de critică drept un indiciu al maturității cinematografiei grecești de astăzi".

Avem de-a face totuși cu căutările înfrigurate ale unei pleiade de cineaști care urmăresc înnoirea realistă a cinematografiei lor. Strădania aceasta e apreciată de criticul cinematografic al ziarului „Avghi", Fannis Kambanis, prin următoarele cuvinte: „Sugrumată de o cenzură ucigătoare, cinematografia greacă se zbate în mîinile profitorilor de tot soiul, luptînd să iasă din impas, să supraviețuiască, să se afirme pe arena internațională ca o artă cu adevărat destinată maselor largi."

① CADRU DIN CARTIERUL VISELOR

② FATA ÎN NEGRU



Spiros MONDANOS

FILMUL FRANCEZ ÎN '63

ANUL ABIA ÎNCEPE



JEAN-CLAUDE BRIALY ŞI MONICA VITTI JOACĂ PENTRU PRIMA OARĂ ÎMPREUNĂ ÎN FILMUL PE CARE ROGER VADIM ÎL REALIZEAZĂ DUPĂ PIESA LUI FRANÇOISE SAGAN, „CASTEL ÎN SUEDIA", ÎN MANIERA UNEI COMEDII DE UMOR NEGRU.

A prezenta ultimele producţii franceze, lăsînd la o parte situaţia generală a cinematografiei noastre, mi se pare a fi o tentativă sortită eşecului. Fără îndoială că nu este în intenţia noastră de a analiza ştiinţific, deci cu cifre şi exemple precise, baza însăşi pe care se sprijină toată cinematografia noastră, cu atît mai mult cu cît, legată de o situaţie politică foarte complexă, ea nu se lasă prinsă într-o simplă formulă. Totuşi, a ignora că Franţa a trecut de curînd printr-o criză cinematografică fără precedent, criză nerezolvată, dar atenuată prin medicamente îndoielnice; a ignora faptul că filme cum sînt *Tu nu vei ucide* de Claude Autant-Lara, *Cuba, si !* de Chris Marker îşi fac totuşi drum spre ecrane (e drept însă că aceste două filme au aşteptat foarte multă vreme viza de cenzură); a ignora de asemenea că în aceşti ultimi ani, un fenomen numit în mod obişnuit pentru mai multă uşurinţă *noul val*, a suscitat vocaţii noi, tulburînd în acelaşi timp un criteriu de valoare stabilit şi un sistem de producţie sclerozat (şi aici ar trebui cu multă precauţie stabilit ceea ce poate uni sau separa un Rozier de un Godard, un Resnais de un Chabrol, un Truffaut de un Franju); a ignora, în sfîrşit, că alături de această tînără cinematografie a apărut, consecinţă a războiului din Algeria, *cinematografia paralelă*[1], care sperăm, cum scria Albert Cervoni în numărul 5 al revistei „CONTRE-CHAMP", că nu va dispare o dată cu acest război; a ignora acest ansamblu de fapte, această vastă mişcare de idei, înseamnă a te pune deliberat în situaţia unui martor al timpului tău suferind de surzenie şi de orbire!

Acestea fiind spuse, să ne referim la actualitate. Parisul este singurul oraş al ţării noastre care poate oferi amatorului de cinema produsele cele mai recente ale regizorilor francezi, fără a mai vorbi de filmele străine noi care sînt proiectate în proporţii infime, pe ecranele cinematografelor din provincie. În această cronică (pe care noi o dorim permanentă) nu vom examina decît filmele prezentate la începutul toamnei pe ecranele cinematografelor din capitală.

Incontestabil, şase dintre ele merită să li se acorde atenţie, ceea ce nu înseamnă de loc că interesul pe care îl suscită este acelaşi sau că ar fi determinantă calitatea lor. Nu! Pur şi simplu ne gîndim că fiecare luat separat nu ar furniza material de reflecţie despre viitorul cinematografiei franceze, dar că, toate împreună oglindesc perfect acea schimbare de orientare care s-a operat în aceşti ultimi ani, atît în căutarea subiectului şi a punerii lui în scenă, cît şi în mijloacele „revoluţionare" de producţie. Primele vor să fie mărturia epocii lor (*Cuba, si!* şi *Calea drumului prost ales*); cele din a doua categorie îşi propun să parodieze *cinematograful-adevăr*: *Drageurile cu piper* sau să refuze dispreţul care a însoţit multă vreme un gen cinematografic major în S.U.A., filmul poliţist, filmul negru: *Simfonie pentru un masacru*. Există apoi altele dorind să descrie omul şi un sentiment niciodată atît de puternic ca astăzi la noi cît şi în restul lumii „occidentale": plictisul: *Un rege fără distracţii* şi *Amélie sau vremea dragostei*. Scriind asta, noi simţim tot schematismul acestor împărţiri, ca şi cercetătorul în laborator, dar compartimentările ne permit să urmărim mai bine eficacitatea lor reală, bineînţeles, *in vitro*.

Marker reprezintă arta disponibilă, în trezire! Colonialismul mătură o cultură autentică, Marker este acolo (*Şi statuile mor*); un vast teritoriu, China, s-a trezit la independenţă, un om fixează pe peliculă primele sale progrese (*Duminică la Pekin*); în Siberia a apărut un om nou, Marker, pitit în spatele vizorului camerei sale de filmat, îl urmăreşte (*Scrisoare din Siberia*); şi aşa mereu, Marker, neobositul călător oprit un moment la Paris (*Frumosul mai*), este totdeauna acolo unde trebuie să fie martorul unei transformări.

Din Cuba el revine cu valizele pline de bobine de film. Doar 15 zile i-au trebuit pentru a vedea totul. Pentru a înţelege. Astfel încît, atunci cînd după imaginile despre naţionalizare urmează cele ale unui Fidel Castro vioi, amabil, blînd, vorbindu-ne despre geneza unui revoluţionar, credem cu greu că toate aceste mărturii filmate nu sînt decît fructul unei escapade de 15 zile. 15 zile pentru a ne spune că revoluţia din Cuba este ireversibilă, că în ea răsună glasul întregii Americi Latine gîrbovită sub jugul trusturilor nord-americane. Ar trebui

[1] „Cinematografia paralelă" este cea apărută alături de cinematografia oficială ca un protest împotriva acesteia.

ci ne ma

CORES-PONDENŢĂ

— Regizorul Jean Dellanoy pregăteşte o adaptare cinematografică a romanului lui Roger Peyerefitte, *Prietenii deosebite*, în care se va strădui să descrie „misteriosul şi fragilul mecanism al dragostei la vîrsta copilăriei".

— Marcel Carné intenţionează să turneze în iarna aceasta în Mexic, *Pe drumul spre Salinas*, după romanul tînărului Maurice Cury.

— Gilles Grangier, care abia a dat ultimul tur de manivelă la *Maigret vede roşu*, cu Jean Gabin în rolul titular, anunţă *Gătitul cu unt*, o comedie în care pentru prima dată Bourvil şi Fernandel vor juca alături.

— Marc Allegret a terminat la rîndul său decupajul la *Această blestemată Veronică*, în care Dany Saval îl are ca partener pe Jean Louis Trintignant.

— Henri Verneuil va turna în Maroc exterioarele filmului *O sută de mii de dolari la soare*, ale cărui vedete vor fi Jean-Paul Belmondo şi Lino Ventura.

aici insistat îndelung asupra artei lui Chris Marker, artă rezultată din notaţii, din nuanţe imperceptibile graţie discreţiei, arta unui povestitor înnăscut.

Din filmul lui Jean Herman, *Calea drumului prost ales*, nu vom reţine decît cîteva imagini parcă scăpate de sub voinţa autorului lor. Căci ce altceva rămîne din această aventură trăită şi povestită la prezentul istoric, aventura unui cuplu de tineri răufăcători prinşi în capcana legilor prost alcătuite ale unei societăţi agonizante. Există la Herman o vădită grijă de „a face adevărat" care se întoarce însă împotriva lui, mai întîi pentru că el este tot timpul victima unei metode de montaj pusă la punct de Godard în filmul *Cu sufletul la gură*. Această metodă constă în a tăia din plan şi nu din secvenţă, dar ea ajunge pînă la urmă să bruscheze perceperea vizuală, s-o violenteze. Şmecheria tehnică, dar nu artistică şi ochiada trasă spectatorului, fac din filmul lui Herman o operă prea puţin stimabilă.

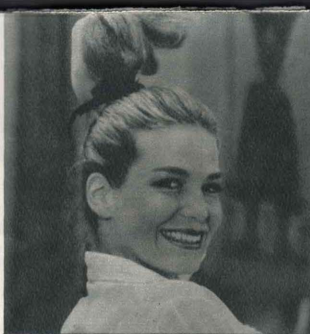
În faţa unei asemenea insuficienţe, datorate în mare parte unei asimilări excesive a *cinematografului-adevăr*, noi am fi fost fericiţi să putem rîde, aşa cum face Jacques Baratier, care nu este la prima încercare (*Goha* şi *Păpuşa*). Din păcate rezultatul: ***Drageurile cu piper***, este întristător. Clădit pe calambururi mediocre, de o sărăcie scenică constantă, filmul nu este decît o palidă copie a plăgii music-hall-ului francez: şansonetistul. Fiecare actor îşi face numărul, cabotin la culme. Numai Jean-Pierre Marielle, Guy Bedos şi Sophie Daumier creează personaje credibile şi pline de umor. *Cinematograful-adevăr* îşi aşteaptă deci în continuare pe ai săi Jerry Lewis sau Jacques Tati.

Jacques Deray ne mărturisea nu de mult, prezentîndu-şi ultimul film, *Simfonie pentru un masacru*, că nu există gen minor în cinematografie. Vizionarea celor trei filme ale sale, şi mai ales a ultimelor două, *Riffifi la Tokio* şi *Simfonie pentru un masacru*, ne convinge şi pe noi. Aceste filme sînt reflectarea unei admiraţii (asimilate în contextul francez) a cinematografiei americane în partea ei mai bună (Howard Hawks sau King Vidor, Anthony Mann sau Nicholas Ray). *Simfonie pentru un masacru* nu se poate povesti. Aşa încît lăsăm autorului grija de a ni-l prezenta: „Filmul poliţist nu este un gen minor. Eu mă simt în largul meu cu el. Nu mă simt în stare să spun într-o bună zi: voi face, de pildă, un film împotriva războiului. Dacă sînt împotriva războiului, împotriva nedreptăţii, dacă iubesc prietenia, ştiu că aceste sentimente vor reieşi din orice film voi realiza. Cu condiţia ca eu să-l respect, să nu-l tratez cu acele ochiade cu care au unii obiceiul de a-şi dovedi superioritatea."

Mai rămîn *Amélie sau vremea dragostei* şi *Un rege fără distracţii*. Despre primul, semnat de Michel Drach, vom spune doar că vrînd să vorbim prea mult despre plictis, vom muri de plictiseală împreună cu spectatorul. Despre celălalt, vom semnala că realizatorul său, François Leterrier, este una din personalităţile cele mai interesante ale *cinematografului-adevăr*. Adaptare a unuia din cele mai frumoase romane ale lui Jean Giono, filmul povesteşte cum un căpitan de jandarmi (acţiunea se petrece în timpul Restauraţiei, în secolul trecut) însărcinat să ancheteze într-un mic sat din Lazère, pierdut în zăpezile imaculate, cîteva asasinate comise asupra unor tinere fete, nu rezistă, după ce l-a găsit pe ucigaş, tentaţiei de a ucide şi el, pentru a suprima, cu ajutorul sîngelui roşu, monotonia şi plictisul alb al zăpezii. Înnebunit de această idee, ofiţerul se sinucide. Trebuie să fii în inima problemelor franceze pentru a sesiza frumuseţea ascunsă a unui *Rege fără distracţii*. Aici, de asemenea, vom da cuvîntul realizatorului: „Dacă cineva va obiecta că acest căpitan de jandarmi care se molipseşte de boala de a ucide este prea tînăr pentru a fi căpitan, i se va putea oricînd răspunde că el şi-a cîştigat galoanele în Algeria — ceea ce înseamnă purul adevăr istoric — în 1843".

Iată deci sfîrşit sumarul tablou al ultimilor noi-născuţi ai cinematografiei franceze. Bilanţul este poate slab, dar luna octombrie nu va aduce oare cu sine *Muriel* (Alain Resnais), *Judex* (G. Franju), *Dispreţul* (Jean-Luc Godard)? Deci anul abia începe.

Gérard GUEGAN



ALEXANDRA STEWART, UNA DINTRE VEDETELE DE PE STRĂLUCITUL GENERIC AL FILMULUI DRAJEURI CU PIPER.



MARIE-FRANCE PISIER (TÎNĂRA ACTRIŢĂ CARE S-A RELEVAT ÎN AMOUR, HUMOUR ET FRANCE) ALĂTURI DE ROBERT HOSSEIN ÎN FILMUL MOARTEA UNUI UCIGAŞ PE CARE ÎL REALIZEAZĂ TOT HOSSEIN.



MAURICE RONET A OBŢINUT „CUPA VOLPI" CU ROLUL DIN FEU FOLLET DE LOUIS MALLE, FILM DISTINS CU PREMIUL SPECIAL AL JURIULUI LA FESTIVALUL DE LA VENEŢIA.



LA FESTIVALUL DE LA VENEŢIA A FOST DISTINSĂ CU ACEEAŞI „CUPĂ VOLPI" DELPHINE SEYRIG, INTERPRETA PRINCIPALĂ A FILMULUI LUI ALAIN RESNAIS, MURIEL.

NOUL FILM AL LUI ANDRÉ HUNEBELLE UN DOMN BINE ÎN TOATE PRIVINŢELE, ALĂTURĂ PE ECRAN DOUĂ MARI VEDETE: MICHÈLE MORGAN ŞI DANIELLE DARRIEUX.





DON ROBERTO

Festivalul internaţional al filmului de la Cannes din acest an a atribuit filmului portughez *Don Roberto*, Premiul tinerilor critici. Tînărul regizor (redactor-şef al revistei „Imagem", fervent animator al cinecluburilor din Portugalia) n-a putut însă veni să-şi ridice premiul întrucît guvernul salazarist i-a refuzat viza de ieşire. Decis totuşi să participe la Festival, E. de Sousa, împreună cu un alt tînăr regizor portughez, Arnaldo Aboim, au fost arestaţi în momentul cînd voiau să treacă frontiera. Un mare număr de cineaşti francezi, printre care Henri Colpi, Louis Daquin, Alain Resnais, François Rossif, François Truffaut, au trimis telegrame de protest guvernului salazarist, cerînd punerea imediată în libertate a celor doi cineaşti progresişti.

Ce anume a stîrnit într-atîta ura guvernului reacţionar în filmul lui De Sousa? Se pare că îndrăzneala tînărului cineast de a descrie mizeria poporului portughez, e drept, printr-o formulă quasi-simbolică (amestecînd visul cu realitatea), dar se vede, destul de limpede, de vreme ce a mîniat cercurile direct interesate. Filmul povesteşte păţaniile unui păpuşar ambulant care, neplătindu-şi chiria, e nevoit să-şi părăsească mizerabila sa locuinţă şi să se instaleze împreună cu o colegă într-un imobil părăsit. Dar oricît de sordid e decorul, ei îşi creează aici un cămin şi încearcă să-şi facă curaj şi planuri de viitor. Urmează apoi o întreagă cronică a evenimentelor care au loc în curtea de serviciu a imobilului, unele scene amuzante alternînd cu altele, redînd aspectele mizere ale realităţilor portugheze. Dar şederea celor doi păpuşari e de scurtă durată, pentru că vor fi evacuaţi în cele din urmă şi din casa părăsită.

M. GALL

CU ZÎMBETUL ÎN LUMEA FILMULUI

În momentul descoperirii teoriei relativității a avut loc următoarea conversație între autorul ei și Charlie Chaplin:

Einstein: Mă încîntă în mod special caracterul universal al artei dumitale. Spectatorii sînt plini de admirație, deoarece te înțeleg cu toții.

Chaplin: Gloria dumneavoastră este și mai neobișnuită. Toată lumea vă admiră, deși nimeni nu vă înțelege.

*

Din jurnalul unui cronicar cinematografic

Toată săptămîna a domnit printre regizori și cronicari o atmosferă de multumire și optimism. Cauza reală este noul film, neobișnuit de prost, realizat de cel mai reputat regizor al nostru.

*

Unul din cei mai cunoscuți artiști de cinema a fost întrebat:

— Ce este gloria?

— Gloria? O viață întreagă în care muncești cu sudoarea frunții pentru ca oamenii să te recunoască pe stradă, și atunci cînd încep să te arate cu degetul porți ochelari negri ca să nu fii recunoscut...

*

Într-o pauză, o stea de cinema citea o carte despre Napoleon.

— Extraordinară carte! îi spuse un ziarist aflat în apropiere. Ai ajuns pînă la bătălia de la Waterloo, unde Napoleon...?

— O, nu-mi spune, te rog, cum se termină...

*

O actriță plină de fasoane este nemulțumită de ultimele ei fotografii.

— În fotografiile astea am o expresie de o rară idioțenie.

— Fiți liniștită, vă rog, nu le-am retușat încă.

*

Un spectator:

— În anii buni de altă dată, eroul și eroina din film se îmbrățișau și se sărutau abia în ultimele cadre. Acum încep chiar de pe afiș.

*

Succes:

— Se schimbă gusturile... Ar fi interesant de știut dacă trăind astăzi Shakespeare ar fi avut succes!

— Ba bine că nu, gîndește-te, ar fi fost cel mai bătrîn om de pe glob.

*

Unor proprietari de săli din Germania Federală chiar și filmele americane li se par insuficient de atrăgătoare. Pentru a violenta atenția spectatorilor, filmul american *În port* a fost intitulat *Pumni în ceafă*. Filmul *Recviem în amintirea unui boxer* a fost transformat în *Pumni în față*. Filmul *Cei care tulbură buna dispoziție* a fost denumit *Pumni grei ca fierul*. Două noi filme din Germania apuseană se intitulează: *Pumni grei și dragoste fierbinte* și *Pumni duri și sînge cald*.

*

Un tînăr amator de cinema a publicat într-una din gazetele londoneze următorul anunț: „Caut angajament într-un film pentru un rol cît de mic, de exemplu cadavru sau chiar strigăt din afara imaginei".



LAURENCE HARVEY (INTERPRETUL FILMELOR CUNOSCUTE LA NOI ROMEO ȘI JULIETA, DRUMUL SPRE ÎNALTA SOCIETATE ȘI RECENTUL VARĂ ȘI FUM) APARE ALĂTURI DE LEE REMICK ÎN FILMUL OMUL CARE ALEARGĂ, REALIZAT DE REGIZORUL AMERICAN CAROL REED.



SCENĂ DIN FILMUL CEHOSLOVAC AMEȚEALA, AVÎND CA OBIECT DE STUDIU POETIC PRIMA DRAGOSTE. INTERPREȚI PRINCIPALI: EVA SOLKOVA ȘI PETR SKOLA.



REGIZORUL CEH JIRI WEISS, AUTORUL UNOR INTERESANTE DRAME PSIHOLOGICE CA ROMEO, JULIETA ȘI ÎNTUNERICUL, LAȘUL, ABORDEAZĂ CU FERIGA DE AUR GENUL BASMULUI CINEMATOGRAFIC. ROLUL PRINCIPAL FEMININ L-A ÎNCREDINȚAT SOȚIEI SALE, TALENTATA ACTRIȚĂ DANA SMUTNA.





ACEASTĂ FRUMOASĂ FOTOGRAFIE, ÎN CARE UMBRELE ȘI LUMINILE NATURII NORDICE SÎNT APROAPE LA FEL DE EXPRESIVE CA ȘI CHIPURILE TINERILOR ACTORI HARRIET ANDERSSON ȘI THOMMY BERGGREN, ESTE DIN FILMUL DUMINICĂ DE SEPTEMBRIE.

ÎN POVESTEA LUI GREENWICH VILLAGE, UNUL DIN RECENTELE FILME ALE ȘCOLII NEWYORKEZE, REGIZORUL JACK O'CONNELL DESCRIE MEDIUL TINERILOR „BEATNIKS" CARE TRĂIESC ÎN CELEBRUL CARTIER BOEM DIN NEW YORK.



PELICULA IUGOSLAVĂ CĂLĂTORIE PRIMEJDIOASĂ A OBȚINUT „LEUL DE LA SAN MARCO" ACORDAT CELUI MAI BUN FILM PENTRU ADOLESCENȚI



„UN WESTERN NEOREALIST" AȘA A CALIFICAT GEORGES SADOUL FILMUL AMERICAN HUD (CEL MAI SĂLBATIC DINTRE NOI), AL REGIZORULUI MARTIN RITT CARE, DUPĂ O LUNGĂ PERIOADĂ DE PRODUCȚII COMERCIALE, REVINE CU ACEST PRILEJ LA VALOAREA FILMELOR SALE DE ÎNCEPUT.





ORIZONTURI VERZI, UN NOU FILM CEH DEDICAT TINERETULUI A FOST TERMINAT DE CURÎND. ÎN FOTOGRAFIA NOASTRĂ ACTORUL PETR KORTKA.



FILMUL CĂLĂUL, AL REGIZORULUI SPANIOL BERLANGA, A FOST OMIS DE PE LISTA PREMIILOR FESTIVALULUI DE LA VENEȚIA. GREȘEALA A FOST REPARATĂ DE *FIPRESCI*, CARE I-A ATRIBUIT PRESTIGIOSUL PREMIU AL CRITICII.



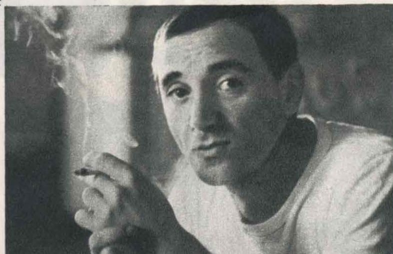
DUPĂ O LUNGĂ ABSENȚĂ, CUNOSCUTA ACTRIȚĂ PAULETTE GODDARD REAPARE ÎN FILMUL INDIFERENȚII, ALĂTURI DE ROD STEIGER ȘI THOMAS MILIAN.



O STRADĂ AȘA CUM TREBUIE SE INTITULEAZĂ REALIZAREA LUI TAMÁS FÉJER. ÎN DISTRIBUȚIE MARGIT BARA, GYÖRGY PALOS ȘI MIKLOS GABOR, CUNOSCUT DIN FILMUL ALBA REGIA.



ACTRIȚA POLONEZĂ BARBARA KRAFFTOWNA ARE ÎN ARTA DE A FI IUBITĂ O CREAȚIE REMARCABILĂ.



CHARLES AZNAVOUR SCRIE SCENARIUL VIITORULUI SĂU FILM... AUTOBIOGRAFIC. EL ADUCE PE ECRAN PRINCIPALELE ETAPE ALE CARIEREI UNUI CÎNTĂREȚ DE MUZICĂ UȘOARĂ. MULTE SECVENȚE VOR FI TURNATE ÎN TIMPUL TURNEULUI PE CARE AZNAVOUR ÎL VA FACE ÎN FRANȚA.

cinema

SECVENȚE

CUNOSCUTUL ACTOR SINKOVICZ IMRE ESTE VEDETA UNEI RECENTE PRODUCȚII MAGHIARE, ÎNTÎMPLĂRI DINTR-O LUNGĂ CĂLĂTORIE. ÎN FOTOGRAFIE UN CADRU DIN FILM.

PARTIZANII ITALIENI ORGANIZEAZĂ ÎN VENEȚIA ANULUI 1943 PRIMA ACȚIUNE DE SABOTAJ ÎMPOTRIVA NEMȚILOR. ACESTA ESTE ÎN LINII MARI SUBIECTUL FILMULUI TERORISTUL, REALIZAT DE GIANFRANCO DE BOSIO. ÎN FOTOGRAFIE O SCENĂ INTERPRETATĂ DE ANOUK AIMÉE ȘI GIAN MARIA VOLONTÉ.





SE PARE CĂ ALAIN DELON ÎNCEARCĂ „GENUL GÉRARD PHILIPE ÎN NOUA REALIZARE A LUI CHIRISTIAN JAQUE, LALEAUA NEAGRĂ, ECRANIZAREA CELEBRULUI ROMAN AL LUI ALEXANDRE DUMAS.



YVES MONTAND, SIMONE SIGNORET ȘI FRANÇOISE ARNOUL ÎN FAȚA AFIȘULUI FILMULUI GERMAN REALIZAT DE ANNELIE ȘI ANDREW THORNDIKE, MIRACOLUL RUS, PREZENTAT LA ULTIMUL FESTIVAL INTERNAȚIONAL DE LA MOSCOVA.

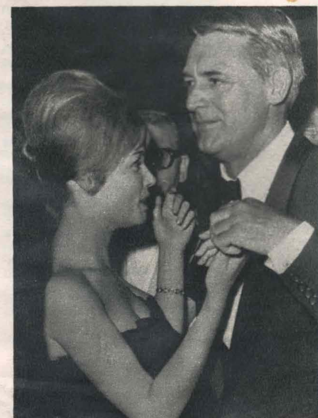
DRAGEURI CU PIPER, FILMUL LUI JACQUES BARATIER, ARE O DISTRIBUȚIE IMPRESIONANTĂ: JEANNE MOREAU, MONICA VITTI, BELMONDO, ROGER VADIM, SOPHIE DAUMIER, MARINA VLADY, FRANÇOIS PÉRIER, ALEXANDRA STEWART, FRANÇOISE BRION, SOPHIE DESMARETS, SIMONE SIGNORET ȘI ANNA KARINA PE CARE O VEDEȚI ÎNTR-O SCENĂ NU LIPSITĂ DE HAZ.

SYLVA KOSCINA ȘI MYLÈNE DEMONGEOT, CUNOSCUTE DIN FILMELE BUNICA SABELLA ȘI VRĂJITOARELE DIN SALEM, SÎNT VEDETELE FILMULUI APARTAMENTUL FETELOR.





ACTORUL AMERICAN CARY GRANT ȘI ACTRIȚA AGNES LAURENT LA O RECEPȚIE OFERITĂ CU OCAZIA FESTIVALULUI FILMULUI DE LA BERLIN.





FRANÇOISE ARNOUL ÎNTR-O SCENĂ DIN FILMUL REGIZORULUI PIERRE KAST, VACANȚELE PORTUGHEZE.

REGIZORUL LOUIS MALLE ÎN TIMPUL TURNĂRII FILMULUI FEU FOLLET (FOCUL NEBUN), DISTINS CU PREMIUL SPECIAL LA RECENTUL FESTIVAL DE LA VENEȚIA,



cinematografia AFRICII NEGRE



Obiectivul aparatului de filmat a descoperit Africa cu ocazia unei călătorii făcute de francezul Léon Poirier, în anul 1925. El şi-a înregistrat pe peliculă itinerarul, realizînd celebra *Croazieră neagră*. Necunoscînd realităţile, Poirier s-a simţit atras, în special, de aspectele de suprafaţă, de exotismul locurilor vizitate, ceea ce a dus la o prezentare neveridică a continentului. Aceeaşi imagine falsă despre insolitul continent, transformat pe peliculă într-un cadru pentru desfăşurarea aventurilor Tarzanului alb şi ale canibalilor de culoare a fost oferită apoi de numeroşii turişti europeni cu veleităţi cinematografice.

Primul cineast care s-a apropiat cu mai multă înţelegere de realităţile africane a fost René Voutier, care filmează în anul 1950 demascatorul *Africa 50*, surprinzînd aspecte ale luptei anticoloniale de pe Coasta de Fildeş. Pe aceeaşi linie se înscrie filmul *Şi statuile mor* în regia cunoscuţilor cineaşti francezi Alain Resnais şi Chris Marker, realizat în aceeaşi perioadă.

Neobţinînd consimţămîntul autorităţilor coloniale de a lucra în patrie, senegalezii Paulin Vieyra, Jacques Melokane, Mamadou Savra şi ghanezul Mamani Toure pleacă în Franţa, unde încep să desfăşoare o activitate cinematografică bogată. Paulin Vieyra şi J. Melokane turnează aici scurt metrajul *Africa pe Sena*, interesant pentru modul în care prezintă viaţa unor africani la Paris. Din păcate, filmul a rămas neterminat, ca şi altă peliculă de lung metraj în culori: *Un om, un ideal, o viaţă*, despre pescarii de lîngă Dakar. Mamani Toure transpune pe peliculă o poveste populară ghaneză, realizînd *Mouramani*, o producţie interesantă doar în măsura în care reprezintă una din primele creaţii aparţinînd cineaştilor ne-

ci ne ma

TELE-CINEMA

MARELE ECRAN — MICUL ECRAN

Se discută azi despre televiziune ca despre o artă potenţială. Începe să se încetăţenească o terminologie specială. Se vorbeşte de „teledramaturgie", se vorbeşte de „telespectacol". Apar controverse. Unele minore, dar altele pornind de la întrebări cardinale: ce este primordial în televiziune: textul sau imaginea: cum trebuie să se facă televiziunea? „pe viu" sau prin imprimări prealabile? are televiziunea nevoie de o literatură specială, aşa cum are nevoie filmul sau teatrul? Ce-o apropie de celelalte arte? Ce-o desparte? Prin urmare, întrebările televiziunii depăşesc cu mult problemele de existenţă ale unui vehicul de cultură şi informaţii şi n-avem decît să ne uităm nu în jur, ci pe micul ecran ca să constatăm că televiziunea se structurează într-un mod complex şi de sine stătător.

„De sine stătător" este un fel de a vorbi, pentru că azi oricît de mult s-ar parlamenta despre „purism", despre „limbaj propriu", artele se interferează, îşi împrumută reciproc procedee, se combină, se recombină cu o dezinvoltură care de cele mai multe ori nu este altceva decît refuzul de a se supune convenţionalismului şi necesitatea de a pune sub semn de întrebare axiomele.

Televiziunea este şi ea un punct de confluenţă între muzică, pictură, literatură, cinematograf. Care sînt elementele esenţiale în această confluenţă? Ce elemente noi intervin în noua formulă? Ce legături sînt între marele şi micul ecran?

După părerea noastră, punctele comune pornesc în primul rînd de aici: filmul a apărut ca „o echivalenţă a realului". Primul impuls — spunea cineva — al celor care au văzut cinematograful în 1895 la Grand Café nu a fost să strige: „vai, cît e de frumos!", ci „vai, cît e de adevărat!" Filmul s-a impus ca o artă a autenticităţii prin tot ce ţinea de natura lui şi natura lui însemna să fotografieze (vorbind la propriu) realitatea. Filmul s-a impus ca o artă a autenticităţii prin tot ceea ce spectatorul pretindea de la el şi spectatorul de cinematograf intră în sala obscură cu dorinţa de a găsi pe pînză ceva care există în realitate. Chiar spectatorul care vede în film o posibilitate de „a evada", chiar spectatorul îndrăgostit de decoruri fastuoase, de staturi pneumatice, de telefoane albe vrea ceva „real". El vrea să fugă din realitatea lui şi să intre nu într-o ficţiune, ci într-o altă realitate. Dacă în conştiinţa lui ar exista credinţa că lumea aceea „de vis" nu se află nicăieri pe pămînt, i-ar pieri brusc orice chef.

Aici este cordonul ombilical care leagă ecranul mare de ecranul mic. Cinematograful este „o echivalenţă a realului". Televiziunea este „o echivalenţă a realului". Tot ceea ce diminuează, tot ceea ce face să se tulbure sentimentul realităţii devine pe micul ecran la fel de supărător ca şi pe marele ecran.

Dar televiziunea nu este o cinematografie în miniatură sau o cinematografie la domiciliu. Este o cinematografie de tip special, şi aceasta nu numai din cauza constringerilor sale tehnice; nu numai pentru că ecranul mic este prea mic ca să cuprindă planuri generale, desfăşurate larg, cu multă figuraţie

gri. Climatul, cu totul nefavorabil dezvoltării artei în perioada colonială, face ca aceste încercări să rămînă deocamdată fără ecou. Cucerirea independenţei naţionale a constituit actul de naştere al cinematografiilor din ţările africane recent eliberate.

În Mali a luat fiinţă un centru cinematografic „pentru educaţia politică a omului, cetăţeanului şi muncitorului". Pînă în prezent acest centru a realizat nenumărate jurnale de actualităţi. Un organ similar funcţionează şi pe lîngă Serviciul de informaţie al Republicii Coastei de Fildeş, care s-a remarcat prin filmarea unor jurnale de actualităţi de calitate. Sînt realizate de asemenea scurt metraje cu caracter educativ (în Dahomey 10, printre care remarcabilul *Am fost un Tilapia*, distins cu premiul I a festivalul filmului pe peliculă de 16 mm, de la Saint-Cast, din anul 1961). Senegalezilor Paulin Vieyra şi Blaise Senghor li se datorează peliculele *Era acum patru ani* şi *Acolo lîngă rîu*. Prima, o evocare nostalgică, pătrunsă de exotism, a Africii, făcută de un student plecat la învăţătură; a doua, o luare de poziţie fermă pentru drepturile negrilor la o viaţă demnă. Paulin Vieyra este cel mai fecund dintre tinerii cineaşti senegalezi, semnînd regia mai multor filme, printre care menţionăm *Chipuri africane* şi metrajul mediu *S-a născut o naţiune*. Ultimul aduce pe ecran o pereche de tineri care parcurge în paşi de dans întreaga istorie a patriei, din epoca precolonială, pînă la cucerirea independenţei.

În august 1961, Blaise Senghor surprinde aspecte inedite ale marilor serbări populare din Senegal, în documentarul *Marele Magal la Touba*.

Cunoscutul scriitor senegalez Sembène Ousmane, specializat la Institutul de cinematografie de la Moscova, a realizat la sfîrşitul anului 1962 un scurt metraj valoros despre străvechile oraşe Tombuctu şi Djellé.

Cel dintîi lung metraj african realizat cu forţe proprii în Somalia de către regizorul Hossein Mabrouk, în colaborare cu o echipă compusă exclusiv din băştinaşi, se intitulează *Dragostea nu cunoaşte obstacole*. Filmările au fost făcute în aer liber, în ţară neexistînd nici un fel de studiouri.

Joris Yvens, cunoscutul documentarist olandez a realizat în Republica Mali excelenta peliculă *Mîine la Naguili*, un poem închinat eforturilor eroice ale locuitorilor continentului care se deşteaptă.

Turnînd în Africa, *Eu, un negru*, *Piramida umană* şi *Rose şi Landry*, francezul Jean Rouch a fost ajutat în mod activ de Centrul cinematografic din Republica Coasta de Fildeş.

Eventualele aprecieri privitoare la dezvoltarea ulterioară a tinerei cinematografii din Africa Neagră, ţările „foametei cinematografice", cum le numeşte Sadoul, trebuie să se rezume numai la materialul oferit de producţia lor propriu-zisă, oricît de iniţială ar fi etapa în care se găsesc în prezent. În germene regăsim aici problemele care preocupă atît popoarele recent eliberate cît şi pe cele în care se duce o luptă acerbă împotriva colonialismului. Regăsim — oglindite veridic, deşi încă fără forţă artistică — frămîntările cotidiene ale oamenilor simpli din ţările ţinute de secole într-o stare cronică de înapoiere. Micile naivităţi, inerente oricărui început (cum ar fi excesul de simbol, o prezentare liniară a personajelor şi situaţiilor, accentul prea mare pus pe unele aspecte exterioare) vor putea fi, desigur, depăşite cînd tînăra cinematografie a Africii Negre va păşi cu îndrăzneală pe un drum artistic propriu, original.

E. GRUNDBÖCK



ACEASTA NU E NUMAI O FRUMOASĂ IMAGINE CINEMATOGRAFICĂ; EA SEMNIFICĂ ÎN ACELAŞI TIMP DESTRĂMAREA ANACRONICULUI SISTEM COLONIALIST ÎN AFRICA.



O DATINĂ STRĂVECHE: DEZVĂLUIREA CHIPULUI MIRESEI. IMAGINE DIN FILMUL LUI YVES CIAMPI, REALIZAT ÎN AFRICA.



CADRU DIN FILMUL FRANCO-SENEGALEZ KONGO YO ÎNFĂŢIŞÎND O SCENĂ DE ATAC INTERPRETATĂ DE ACTORII AUGUSTIN DOKOLO ŞI ROGER PIGAUD.

şi cu mişcări de masă („la televiziune, din nenorocire, un plan general este taşism"); şi nu numai pentru că ochiul telespectatorului nu poate suporta ritmul rapid provocat de un montaj prea variat; şi nu numai pentru că posibilităţile obiective de lucru nu permit ca acţiunea să se disperseze în prea multe locuri şi nu-i dau un cadru natural mai spectaculos ca în filmul pentru cinemascop. Diferenţa principală porneşte de la conţinut, adică de la necesitatea televiziunii de a trăi în alt ritm decît cinematografia pentru marele ecran, care are vreme de îndelungi elaborări. Dar televiziunea n-are timp. Ea e contopită cu evenimentul cotidian, ea este obligată să pulseze în ritmul lui. Foamea de real a spectatorului de film se amplifică aici cu setea de informaţie a cititorului de ziar. „Televizorul = o fereastră deschisă spre lume". În faţa aparatului de televiziune cetăţeanul vine nu numai cu dorinţa generală de a vedea ceva instructiv sau ceva distractiv. Există şi un impuls concret, o curiozitate imediată, o nerăbdare de a afla „ce e nou". Fără să înceteze să fie cinematograf, televiziunea devine aici jurnal, un jurnal în imagini, un jurnal sonor care te poartă în halat şi papuci pe toate meridianele lumii. În acest punct de contopire între film şi evenimentul cotidian se află după părerea noastră nodul vital al televiziunii: Cinematografie + gazetărie.

Bineînţeles că nu avem de-a face cu o simplă punere cap la cap. Că procesul de alăturare este de fapt un proces chimic în care elementele se topesc şi reapar transfigurate şi cinematografia şi gazetăria capătă în contextul nou, un timbru special. Redusă la perimetrul micului ecran, lipsită de marile colectivităţi care reprezintă publicul spectacolelor de sală, cinematografia trebuie să-şi micşoreze proporţiile, să se reducă la scara umană. Tonul discuţiei se schimbă, căci e deplasat să vorbeşti ca la miting într-o încăpere de 4/4. Şi timbrul gazetăriei se schimbă, căci e deplasat să discuţi cu doi copii şi chiar şi cu părinţii lor, folosind frazele lungi şi semioficiale ale unui articol de fond. Tonul televizorului este tonul discuţiei de la om la om. Intimitatea nu este aici un procedeu benevol. E un imperativ. Cînd imperativul e respectat între omul din spatele ecranului şi cel din faţa sa se creează un fluid de simpatie. Vorbitorul şi spectatorul comunică şi nici unul nu pare stingherit de bariera ecranului de sticlă. Telespectatorul are impresia că e acolo, de vorbă cu Gopo despre ultimul său film sau de vorbă cu un grup de arhitecţi despre calităţile şi cusururile noilor apartamente. Aici este arta reporterului de a provoca acest dialog vorbitor-telespectator. Dar cînd reporterul este stîngaci, nepriceput, sau pur şi simplu intimidat, comunicarea nu se poate stabili. Atmosfera devine rău conducătoare de electricitate. Frazele cad fals, întrebările au un caracter general, vag, impersonal şi vorbele răsună ca într-o discuţie în care interlocutorii n-au ce-şi spune, privesc pe geam şi caută un subiect care să spargă liniştea: o să plouă... dar poate n-o să plouă... Nu, televiziunea nu suportă nici tonul tehnic al publicaţiilor de specialitate, nici tonul rece profesional. Cînd se anunţă un reportaj despre marile bulevarde ale Capitalei, familia se strînge în jurul televizorului dacă nu neapărat dintr-un interes documentar, dintr-un impuls sentimental pentru că oamenilor le place să se revadă „pe pînză" sau cel puţin să revadă strada pe care se duc în fiecare dimineaţă la lucru, vitrinele pe lîngă care trec. Dar cînd crainicul comentează în jargonul unui ghid automatizat: „în cochetele magazine"... „în frumoasa clădire"... „bulevardele-ţi oferă o încîntătoare promenadă"... „înzestrat de curînd cu un elegant local"..., cînd cuvintele par scoase dintr-un prospect turistic, în aparat se produce un fel de scurt circuit, o siguranţă pare că s-a ars înăuntru şi cineva propune „să aprindem lumina", pentru că are dreptate, se simte nevoia de lumină, de mai multă lumină.

Ileana COSTIN

DIALOG

Reamintind precizarea din numărul trecut, că nu facem aici ceea ce se numeşte deobicei o poştă a redacţiei, vom continua dialogul nostru, referindu-ne la cîteva dintre scrisorile recente care pot să stîrnească un interes mai larg.

■ Bejan Constantin, din Paşcani.

„Căsătoriile, ocupaţiile particulare, copiii şi ocupaţiile copiilor" actorilor de film neintrînd în... ocupaţiile noastre, am reţinut totuşi din scrisoarea dumneavoastră cerinţa ca în cuprinsul revistei „Cinema" să existe un „mic ghid care să prezinte filmele ce rulează sau au fost contractate pe luna în curs în ţară". Venind în întîmpinarea dorinţei multor cititori, am sporit începînd din acest număr spaţiul rezervat cronicilor şi am inserat scurte informaţii şi aprecieri privind majoritatea filmelor programate.

■ Gabriela Dima, elevă din Bucureşti, se recomandă: „Sînt o teribilă pasionată a filmului, şi ca urmare a revistei «Cinema»." Ea ne scrie, printre altele:

„În numărul 6 al revistei a apărut o rubrică nouă: „Ce filme romîneşti vrem să vedem", rubrică în care unii oameni ai muncii îşi arătau părerile sau dădeau sugestii. Dacă tovarăşii redactori mi-ar permite, aş avea şi eu o părere şi o sugestie. Vorbind în numele adolescenţilor, aş vrea ca tovarăşii regizori să realizeze filme care să aibă ca subiect episoade din viaţa noastră, a adolescenţilor. Eu vreau să spun că filmele cu astfel de subiecte ne atrag în mod deosebit şi ne îndeamnă pe căi bune".

Cititoarea noastră ne scria în continuare că aşteaptă cu interes filmul La vîrsta dragostei. Între timp, filmul lui Francisc Munteanu a fost terminat şi prezentat spectatorilor. O rugăm să ne comunice impresiile.

■ Pantel Dumitru, din Reşiţa.

O mărturisire semnificativă: „Lucrez la Reşiţa în calitate de electrician, iar aproape tot timpul liber mi-l petrec la film. Se întîmplă să merg de două ori la acelaşi film, renunţînd chiar să mă duc la unele meciuri de fotbal".

Ar fi interesant să ne spuneţi, tovarăşe Pantel, care sînt filmele la care aţi mers de mai multe ori? Ce v-a interesat mai mult în ele şi ce v-a determinat să le revedeţi?

■ Selian Sergiu, student în anul III al Institutului de construcţii din Bucureşti, ne-a trimis o scrisoare de 12 pagini conţinînd multe observaţii judicioase pe marginea primelor şase numere ale revistei „Cinema". Ţinînd să se detaşeze de cei care „caută subiecte de senzaţie", dar nu ştiu să citească printre rînduri, ba chiar ocolesc articole ca „Eisenstein, un enciclopedist" sau „Funcţia dialogului în film", cititorul nostru se arată dornic să-şi îmbogăţească cultura cinematografică „prin medalioane într-adevăr reuşite, aşa cum au apărut pînă acum despre actori şi regizori binecunoscuţi, dar mai ales prin mai multe discuţii, ca acelea din primele pagini şi prin articole bine scrise ale unor specialişti şi chiar celebrităţi (...) pentru ca astfel (sau şi astfel) să se formeze la noi un public cunoscător şi exigent care să ştie să aprecieze în mod just filmele (punct slab, care ne doare pe toţi)".

În scrisoare se fac de asemenea unele propuneri de ecranizări din literatura noastră contemporană. De pildă: „Pentru copii, ar fi binevenit un film fie şi numai după unul din volumele trilogiei «Cireşarii» de Constantin Chiriţă."

Întrucît, tovarăşe Selian, vă referiţi la prea puţine filme în scrisoarea dumneavoastră şi aproape numai la cele care v-au nemulţumit, este greu să ne dăm seama bine care sînt criteriile dumneavoastră de apreciere. Mai scrieţi-ne.

■ Ionescu Cornel, din Baia Mare.

Dacă printre filmele în care a jucat Jean Marais se află şi Taifun la Nagasaki? Da, Taifun la Nagasaki a fost unul din cele mai slabe filme în care a jucat Jean Marais. În afara apariţiei sale întîmplătoare, peisajul exotic, costumele multicolore, zîmbetele de porţelan, lacrimile de glicerină şi taifunul pustiitor sînt singurele amintiri pe care ni le-a lăsat acest film. Plus regretul de a-l fi realizat Yves Ciampi.

■ Gheorghe Tatu, student din Timişoara.

Dacă doriţi să deveniţi corespondentul nostru la Cineclubul studenţesc din Timişoara, vă propunem să ne scrieţi îndeosebi despre discuţiile purtate pe marginea filmelor, despre acţiunile îndreptate spre îmbogăţirea culturii cinematografice, sporirea exigenţei şi orientarea gustului spectatorilor.

■ O cititoare a revistei „Cinema" ne roagă să-i comunicăm „dacă W. Jakubowska, care a regizat filmul Întîlnire în întuneric, este aceeaşi persoană cu soprana poloneză Wanda Jakubowska de la Teatrul de Operetă din Poznan, care a cîntat la noi în primăvara anului 1962 în «Văduva veselă»". Nu. Wanda Jakubowska — regizoarea — este una din personalităţile marcante ale cinematografiei poloneze. Născută în 1907, ea a studiat la Varşovia, la Institutul de artă şi din 1930 s-a dedicat cinematografiei, realizînd la început documentare. În 1948 a apărut primul ei film artistic realizat independent, Ultima etapă, proiectat pe ecranele noastre, ca şi cele următoare: Soldatul victoriei (1952), O poveste pe malul Atlanticului (1954), Întîlnire în întuneric (1958). În prezent, ea este conducătoarea unei grupe de creaţie din studiourile varşoviene şi realizează filmul Moartea lumii noastre.

■ Iordache Ortansa, din Suceava îşi exprimă următoarea îngrijorare: „Mi-a spus o studentă din satul meu că artistul Iurie Darie nu mai joacă roluri de film, joacă numai teatru. Asta o face din cauză că nu e mulţumit de rolurile pe care le-a jucat în filmele de pînă acum."

E greu să spunem în ce măsură Iurie Darie este sau nu mulţumit de rolurile sale din film. Ca orice artist, el încearcă probabil să se autodepăşească. Interpretarea sa din filmul S-a furat o bombă arată că face eforturi în acest sens. În curînd veţi avea posibilitatea să-l revedeţi în filmul Pisica de mare.

■ Feresteanu Herman (Bucureşti,) Sarca Mihai (Braşov), Praţ Viorel (Bucureşti) Macarov Andrei (Hunedoara), Matei Doina (Bucureşti), Nicolai Constantin (Huşi), Predoiu Nicolae (Hunedoara), Miron Valentin (Bucureşti), Plotic Eugen (Suceava), Racolţ Lucian (Cluj), Viorel Teodor (Suceava), Ari Ion (Sînnicolaul de Munte), Gabi Andreescu (Bucureşti), Pintea Stela (Deva) şi mulţi alţii sînt tot atît de îndatoritori ca Nuţu Niculina din Brăneşti, regiunea Bucureşti, care ne scrie că „a străbătut tot Bucureştiul de la un capăt la altul" ca să găsească un număr al revistei „Cinema". Din păcate nu vă putem ajuta în nici un fel pentru a vă completa colecţiile. Dacă ţineţi să nu pierdeţi nici unul din numerele viitoare, vă propunem să vă abonaţi.

■ Nu putem înşirui aici, din motive de spaţiu, numele celor care continuă să ne solicite adrese sau fotografii ale actorilor şi actriţelor de film, dar ţinem să aducem la cunoştinţa tuturor celor interesaţi că nu vom putea satisface aceste cerinţe şi nu vom răspunde scrisorilor respective.

TIPOGRAFII LA PRIMUL LOR FILM

Ideea înfiinţării cineclubului la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" a apărut o dată cu ghioceii şi viorelele acestui an. Atracţia pentru film, dorinţa de a-i cunoaşte tainele, au făcut ca primul afiş al cineclubului să atragă la această activitate sute de muncitori. Sălile în care s-au ţinut conferinţele şi proiecţiile despre cinematografie (începuturile cinematografiei romîneşti, regizorul şi munca sa



în creaţia unui film, scenariul literar şi decupajul) au devenit neîncăpătoare.

Comitetul de partid şi conducerea Combinatului, înţelegînd aportul ce-l poate aduce cineclubul la ridicarea continuă a calificării muncitorilor şi la aplicarea tehnicii celei mai avansate, au sprijinit ideea realizării primului film de scurt metraj (35 minute).

Cercul de creaţie al cineclubului, selecţionat din cei mai entuziaşti prieteni ai filmului, şi-a început lucrul. Inginerul Zelenciuc Titus a scris scenariul şi a semnat regia, Petcu Ion a preluat aparatul de luat vederi, Puiu Reştea magnetofonul şi difuzoarele şi împreună cu Constantinescu Adrian, Anghelescu Emanoil, Mimi Duţă şi Gachi Dumitru au format echipa de filmare.

De la platou la ecran au trecut cîteva luni.

La 23 noiembrie, în cadrul celei de-a treia Sesiuni tehnico-ştiinţifice a Combinatului Poligrafic, a avut loc premiera filmului. Erau în sală, în afara muncitorilor de la Combinat, invitaţi din industria poligrafică din întreaga ţară. Luminile se sting, şi comentatorul însoţeşte imaginile luate din avion sau maşină.

— Pe locurile unde ieri erau gropi şi maidane, azi se înalţă palate...

Cîteva minute, spectatorii retrăiesc zilele de avînt patriotic depus pentru construirea Casei Scînteii apoi, strecurîndu-ne cu şuvoiul nesfîrşit la muncitorilor veniţi la lucru, pătrundem în secţiile principale. O privire de ansamblu, şi obiectivul fixează o maşină nouă, în plin mers. Productivitatea ei mărită e demonstrată în imagini.

Metodele avansate de lucru şi inovaţiile sînt explicate cu desene animate care lămuresc cu uşurinţă întregul complex de operaţii. Filmul se sfîrşeşte printr-o imagine sintetică: cartea se multiplică în milioane de exemplare, pentru satisfacerea setei de cultură şi ştiinţă a întregului popor.

Aplauzele răsplătesc strădania autorilor. Comitetul de partid, sindicatul şi conducerea întreprinderii sînt gata să sprijine şi mai departe activitatea cineclubului. Proiectele de viitor sînt bogate. Cineclubiştii vor să realizeze cîteva filme tehnico-ştiinţifice. Aceste filme vor fi trimise pentru vizionare la cabinetele tehnice ale altor întreprinderi poligrafice din ţară şi vor constitui începutul unui bogat schimb de experienţă.

I. FĂGĂRĂŞANU

ci
ne
ma

FILME NOI





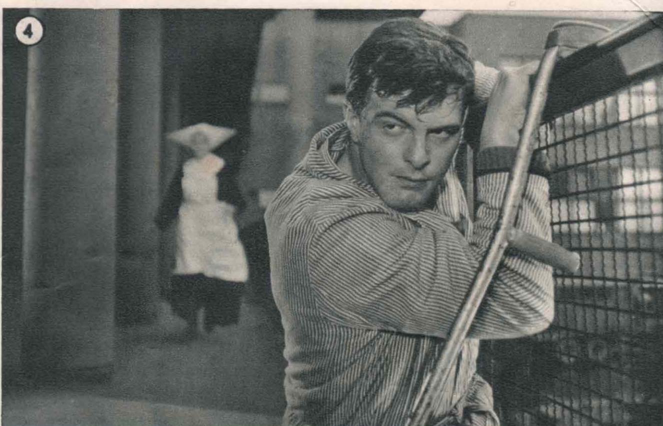
① VICTOR REBENGIUC ALĂTURI DE LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ — CARE ÎȘI FACE CU PISICA DE MARE DEBUTUL CINEMATOGRAFIC — ÎNTR-O SCENĂ DIN NOUL FILM POLIȚIST ROMÎNESC.

② CU AJUTORUL NĂZDRĂVANEI PISICI, COPIII REUȘESC SĂ DESCOPERE ADEVĂRUL DESPRE ORĂȘELUL LOR. FANTEZIA CINEMATOGRAFICĂ A STUDIOURILOR CEHOSLOVACE CÎND VINE PISICA A OBȚINUT PÎNĂ ÎN PREZENT 4 PREMII INTERNAȚIONALE IMPORTANTE.

③ ZBIGNIEW CYBULSKI ȘI EWA KRZYZEWSKA ÎNTR-UN SUGESTIV CADRU DIN UCIGAȘUL ȘI FATA A CĂRUI CRONICĂ O PUTEȚI CITI ÎN PAGINILE REVISTEI NOASTRE. REGIA: IANUSZ NOSFETER.

④ CU ROLUL PARTIZANULUI PAVEL DIN MOARTEA SE NUMEȘTE ENGELCHEN TÎNĂRUL ACTOR CEH JAN KACER SE IMPUNE CA UN ACTOR DE MARE INTENSITATE DRAMATICĂ. CITIȚI CRONICA FILMULUI ÎN PAGINILE REVISTEI NOASTRE.





■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu, Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I — foto I. Hananel. Coperta IV — foto N. Dănilă ■ Redacția și administrația: București — Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

ci
nr. 11
revistă lunară
de cultură
ne
ma
cinematografică



Nevena Kokanova, tînăra actriță bulgară de 24 de ani, pe care am văzut-o pe ecranele noastre în *Fii fericită*, *Ani* și recent în *Tutunul*.